

SCRIPTA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Grão-Chanceler: Dom Walmor Oliveira de Azevedo
Reitor: Dom Joaquim Giovanni Mol Guimarães
Assessor Especial da Reitoria: José Tarcísio Amorim
Chefe de Gabinete do Reitor: Paulo Roberto de Souza
Pró-Reitores: Extensão – Wanderley Chieppe Felipe; Gestão Financeira – Paulo Sérgio Gontijo do Carmo; Graduação – Maria Inês Martins; Logística e Infraestrutura – Rômulo Albertini Rigueira; Pesquisa e Pós-Graduação – Sérgio de Moraes Hanriot; Recursos Humanos – Sérgio Silveira Martins; Arcos – Jorge Sundermann; Barreiro – Renato Moreira Hadad; Betim – Eugênio Batista Leite; Contagem – Robson dos Santos Marques; Poços de Caldas – Iran Calixto Abrão; São Gabriel – Miguel Alonso de Gouvêa Valle; Guanhões e Serro – Ronaldo Rajão Santiago
Secretário de Comunicação: Mozahir Salomão Bruck
Secretário-Geral: Ronaldo Rajão Santiago
Secretária de Cultura e Assuntos Comunitários: Maria Beatriz Rocha Cardoso
Secretário de Planejamento e Desenvolvimento Institucional: Carlos Barreto Ribas
Diretora do Instituto de Ciências Humanas: Carla Ferretti Santiago
Chefe do Departamento de Letras: Juliana Alves Assis
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Juliana Alves Assis
Coordenadora do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros: Raquel Beatriz Junqueira Guimarães

EDITORA PUC MINAS

Conselho Editorial: Edil Carvalho Guedes Filho; Eliane Scheid Gazire; Ev'Angela Batista Rodrigues de Barros; Flávio de Jesus Resende; Javier Alberto Vadell; Jean Richard Lopes; Leonardo César Souza Ramos; Lucas de Alvarenga Gontijo; Luciana Lemos de Azevedo; Márcia Stengel; Mariana Teixeira de Carvalho Moura Meire Chucre Tannure Martins; Mozahir Salomão Bruck; Pedro Paiva Brito; Sérgio de Moraes Hanriot
Núcleo de apoio aos periódicos (NAP) Alda Verônica G. de Miranda; Javier Alberto Vadell; Raquel Beatriz Junqueira Guimarães, Rodrigo Baroni de Carvalho; Terezinha Tabora Moreira
Diretora: Mariana Teixeira de Carvalho Moura
Revisão:
Tradução do Editorial:
Capa e diagramação: Jefferson Ubiratan de Araújo Medeiros
Imagem da capa: freepik.com

CESPUC — CENTRO DE ESTUDOS LUSO-AFRO-BRASILEIROS • Av. Dom José Gaspar, 500, Prédio 20, Sala 211 • 30535-901 Belo Horizonte, Minas Gerais - Brasil • Tel.: (31) 3319-4368 • *E-mail*: cespuc@pucminas.br ou scripta.pucminas@gmail.com

EDITORA PUC MINAS — Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais • Rua Dom Lúcio Antunes, 180, Coração Eucarístico • 30535-490 • Belo Horizonte, Minas Gerais — Brasil • Tel.: (31) 3319-9904 Fax: (31) 3319-9907 • *E-mail*: editora@pucminas.br .

ISSN-e: 2358-3428 (OJS)

SCRIPTA

LITERATURA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do
Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas

Os poetas e a poesia moderna e contemporânea de Língua Portuguesa

Organizada por

Raquel Beatriz Junqueira Guimarães (PUC Minas)

Raquel S. Madanêlo Souza (UFMG)



CESPUC - MG
CENTRO DE ESTUDOS
LUSO-AFRO BRASILEIROS
DA PONTIFÍCA UNIVERSIDADE
CATÓLICA DE MINAS GERAIS



Scripta é uma publicação quadrimestral do Departamento de Letras da PUC Minas, do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros – Cespuc - MG. A revista publica números alternados com matéria de Literatura ou de Linguística, o que se indica no subtítulo: I. Linguística e Literatura. II - Línguística. III - Literatura.

Comissão de publicações:

Presidente: Ivete Lara Camargos Walty
Editora geral da revista **Scripta**: Raquel Beatriz Junqueira Guimarães
Editora da revista **Scripta** de Linguística: Juliana Alves Assis
Editora da revista **Scripta** de Literatura: Terezinha Taborda Moreira
Secretárias: Evª Angela Batista Rodrigues de Barros
Sandra Maria S. Cavalcante

Conselho Editorial:

Dra. Adriana Fischer (FURB)	Dra. Laura Cavalcante Padilha (UFF)
Dra. Adriane Teresinha Sartori (UFMG)	Dra. Lília Santos Abreu-Tardelli (UNESP)
Dra. Adelia Toledo Bezerra de Menezes (USP)	Dra. Lilian Aparecida Arão (CEFET-MG)
Dr. Adilson Ribeiro de Oliveira (IFMG)	Dr. Luis Maffei (UFF)
Dra. Ana Elisa Ribeiro (CEFET-MG)	Dr. Luiz Carlos Travaglia (UFU)
Dra. Ana Maria e Mattos Guimarães (UNISINOS)	Dra. Luzia Bueno (USF)
Dra. Ana Maria Nápoles Villela (CEFET-MG)	Dr. Manoel Luiz Gonçalves Corrêa (USP)
Dra. Anna Christina Bentes da Silva (UNICAMP)	Dr. Marco A. de Oliveira (PUC Minas)
Dr. Benjamin Abdala Junior (USP)	Dra. Maria Angela P. T. Lopes (PUC Minas)
Dra. Delaine Cafiero Bicalho (UFMG)	Dra. Maria Beatriz N. Decat (UFMG)
Dra. Dora Riestra (UNRN)	Dra. Maria das Graças R. Paulino (UFMG)
Dra. Dorotea Frank Kersch (UNISINOS)	Dra. Maria Helena de Moura Neves (UNESP)
Dr. Edimilson de Almeida Pereira (UFJF)	Dra. Maria Teresa Salgado (UFRJ)
Dra. Elzira Divina Perpétua (UFOP)	Dra. Maria Theresa Abelha Alves (UFRJ)
Dra. Eneida Rego Monteiro Bonfim (PUC-RJ)	Dra. Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)
Dra. Enilce do Carmo Albergaria Rocha (UFJF)	Dra. Marta Passos Pinheiro (CEFET-MG)
Dra. Eulália Vera Lúcia Fraga Leurquin (UFC)	Dra. Patrícia R. T. Baptista (CEFET-MG)
Dra. Evª Angela B. R. de Barros (PUC Minas)	Dr. Paulo Henrique Aguiar Mendes (UFOP)
Dra. Fabiana Cristina Komesu (UNESP)	Dra. Prisca A. de Almeida Pereira (UFJF)
Dr. Francisco Noa (UEM)	Dra. Regina Zilberman (UFRGS)
Dr. Gilcinei Teodoro Carvalho (UFMG)	Dra. Renata Flavia Silva (UFF)
Dr. Hugo Mari (PUC Minas)	Dra. Renata Soares Junqueira (UNESP)
Dra. Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)	Dr. Renato Caixeta da Silva (CEFET-MG)
Dra. Jane Fraga Tutikian (UFRGS)	Dr. Rogério Barbosa da Silva (CEFET-MG)
Dra. Jane Quintiliano Guimarães Silva (PUC Minas)	Dra. Rosane de Andrade Berlinck (UNESP)
	Dra. Sandra M. S. Cavalcante (PUC Minas)
	Mais...

Indexadores: Latindex, Ulrichs, Clase, MLA, LLBA, Icap, Dialnet, Redib, DOAJ, Diadorim, World-Cat, EZB, CIRC, Erihplus, MIAR.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

S434

Scripta – v. 1, n. 1, 1997 – Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2020.

E-ISSN 2358-3428

Quadrimestral

1. Literaturas de língua portuguesa – Periódicos. 2. Língua portuguesa – Periódicos.

I. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em Letras. II. Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros.

CDU: 82.03(05)

Sumário

Editorial

Os poetas e a poesia de Língua Portuguesa: trajetórias e projetos
Raquel Beatriz Junqueira Guimarães e Raquel S. Madanêlo Souza 9

Poets and Portuguese Language Poetry: trajectories and projects
Raquel Beatriz Junqueira Guimarães e Raquel S. Madanêlo Souza 15

Dossiê temático

Cenas contemporâneas de escrita e leitura em revistas portuguesas de poesia:

Telhados de Vidro

Ida Alves e Beatriz Machado Conte Fonseca 21

Poetas sem qualidades: o irônico projeto antológico de Manuel de Freitas

Julia Telésforo Osório 49

Um poema efrástico:

análise de “Três mulheres e um céu de Delft”, de Daniel Jonas

Silvana Maria Pessoa de Oliveira 75

A forma atravessada na garganta:

metasonetos de Daniel Jonas e de Paulo Henriques Britto

Roberto Bezerra de Menezes 91

A tradição épica na hora da “lusofonia horizontal”.

Uma viagem à Índia de Gonçalo M. Tavares face a outras vozes poéticas da língua portuguesa

Ewa A. Łukaszyk 119

Tradição e descontinuidade na epopeia de Gonçalo Tavares

Maria Isabel Bordini 139

Da invenção mais impura: uma montagem de Orfeu em Herberto Helder

Mariana Pereira Guida 165

Bénédicte Houart:

variações em torno da mulher e do feminino

Tatiana Pequeno 187

A dissolução das noções de materialidade e autoria na ciberliteratura:

Um olhar para a obra **Fantasia breve, a palavra-espuma**

Débora Keppi Deicke e Vinícius Carvalho Pereira 210

A guerra colonial portuguesa na poesia testemunhal de Fernando Assis Pacheco e Manuel Alegre: diálogos, congruências e incongruências <i>Vinícius Victor Araújo Barros</i>	235
Tristes trópicos: memórias do colonialismo na obra de Diana Andringa <i>Aparecida de Fátima Bueno</i>	261
Luis Carlos Patraquim: pulsões de desejos e de afetos <i>Luciana Brandão Leal</i>	286
Metáforas da navegação na lírica brasileira contemporânea de autoria feminina <i>Rafael Quevedo</i>	303
Casa da noite: a morada da poesia de Hilda Hilst <i>Vitor Hugo Luís Geraldo e Enivalda Nunes Freitas e Souza</i>	329
“Gosto do deslocamento”: espaços urbanos e testes de poesia em Marília Garcia <i>Jailma da Costa Ferreira</i>	356
Vozes das mulheres negras nos saraus e <i>slams</i> da cidade de São Paulo <i>Elaine Correia de Oliveira e Francine Fernandes Weiss Ricieri</i>	378
Maria Tereza: um corposolo em ruídos e negrises <i>Fabiana Oliveira de Jesus</i>	403
Em um corpo para Stela do Patrocínio, o “Eu era gases puro” <i>Eider Madeiros, Leticia Simões Velloso Schuler e Hermano de França Rodrigues</i>	425
“Do vácuo da alma, insuspeitado, um mundo”: um estudo heideggeriano sobre tempos indigentes na poesia mítica de Santiago Villela Marques <i>Iouchabel S. de F. Falcão, Célia Maria Domingues da Rocha Reis e Danilo Barcelos</i>	452
Seção livre	
O envelhecimento dos corpos e a questão dos gêneros: um estudo comparado de “A égua”, de Marcela Serrano, e “As tardes de um viúvo aposentado”, de Teolinda Gersão <i>Frederico Dias Rosa Alves Teixeira, Flávia Maurício da Rocha Fontes e Priscila Campolina de Sá Campello</i>	477
Collections in Atonement, Oranges Are Not the Only Fruit, Bring up the bodies, and Cloud Atlas: A Prelude <i>Luiz Fernando Ferreira Sá</i>	502

Resenha

Nobel, de Jacques Fux
Darlan Roberto dos Santos 529

Juliano Garcia Pessanha, o motorista do acostamento
Suelen Ariane Campiolo Trevizan 534

Cinco meninos, cinco ratos, de Gonçalo Manuel Tavares
Rodrigo Medeiros Campos 543

Entrevistas

Entrevista com o poeta Carlos Frederico Manes.
A poesia brasileira no século XXI: um ofício de resistência
Simone Guerreiro 549

“Por um poeta sem rótulo de difícil, não emocional e sério”:
uma conversa com Inez Cabral
Edneia Rodrigues Ribeiro 562

Editorial

Os poetas e a poesia de Língua Portuguesa: trajetórias e projetos

Raquel Beatriz Junqueira Guimarães*

Raquel S. Madanêlo Souza**

Comigo, o caso mais recente de incorporação estética foi com relação à poética de Gonçalo M. Tavares. Fiquei vivamente impressionado com os poemas dele, reunidos no volume *I*, e no épico **Uma viagem à Índia**, e algum tempo depois fiz alguns poemas influenciados por aquela linguagem, tão diferente da minha. Para mim, como poeta, um dos maiores prazeres que tenho é conhecer outras linguagens, cada uma com sua característica, seu temperamento. (Carlos Frederico Manes)¹

O diálogo criativo entre os poetas de língua portuguesa, como este narrado aqui por Carlos Frederico Manes, poeta carioca, em entrevista concedida a Simone Guerreiro, é fato consumado na história da literatura. Os trânsitos entre projetos literários distintos, expressões nacionais diversas e linguagens particulares possibilitam que lancemos um olhar investigativo para as Literaturas de Língua Portuguesa, tanto para firmar suas proximidades, quanto para registrar suas idiossincrasias. Por motivos como esse é que a revista **Scripta** do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas e do Centro de Estudos luso-afro-brasileiros publica, nesta edição, um dossiê em torno das produções literárias de poetas e da poesia contemporânea de língua portuguesa. Neste número encontram-se artigos,

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Professora do programa de pós-graduação em Letras

** Universidade Federal de Minas Gerais (PUC Minas).

1 Trecho da entrevista concedida a Simone Guerreiro, disponível neste número da Revista **Scripta**.

resenhas e entrevistas que apresentam poetas e suas trajetórias, e que analisam detidamente projetos literários de escritores e de grupos de artistas que se organizam coletivamente.²

O leitor encontrará diferentes reflexões sobre as literaturas de Portugal, Brasil, Angola e Moçambique que abordam a poesia e a crítica literária. Nos artigos, verificam-se diversas questões relativas às poesias contemporâneas e aos caminhos estéticos percorridos pelos poetas: a presença de temas como as aproximações entre artes plásticas e Literatura; a presença da Literatura em mídias digitais e os efeitos desse contato; as problematizações sobre as relações entre obras e tópicos canônicos, formas literárias tradicionais e suas releituras na atualidade; considerações sobre as questões de gênero e sobre a presença do corpo no campo dos estudos literários, além de investigações sobre memória e colonialismo em documentários e testemunhos de artistas de Portugal e da África. Pelos artigos aqui publicados pode-se perceber alguns percursos da crítica literária, que tanto se concentra em teorias dos estudos poéticos, próprios da Teoria da Literatura, como desliza para interfaces com a Filosofia e a Psicanálise.

No conjunto de trabalhos presentes neste dossiê, pode-se notar o que se considera uma tendência no campo dos estudos literários: o interesse da crítica pela produção feminina. São muitos os trabalhos que se dedicam a projetos literários e artísticos de diferentes escritoras.

Embora o dossiê esteja organizado por regiões falantes da língua portuguesa Europa, África e América, optamos nesta apresentação por evidenciar aproximações temáticas entre os poetas dos diferentes países de Língua Portuguesa aqui representados: Portugal, Moçambique, Angola e Brasil.

² Deve-se registrar que a ideia deste número nasceu de atividades conjuntas realizadas entre o Centro de Estudos luso-afro-brasileiros (PUC Minas) e o Centro de Estudos Portugueses (FALE/UFMG)

No artigo de Ida Alves e Beatriz Machado Fonseca, investigam-se as cenas de escrita e leitura figuradas nas produções poéticas e críticas presentes na revista contemporânea “telhados de vidro”, dirigida pelos poetas Inês Dias e Manuel de Freitas. O posicionamento crítico e editorial de Freitas é ainda tematizado em outro trabalho, de Júlia Telésforo Osório, que aborda a antologia **Poetas sem qualidades** e seu polêmico prefácio intitulado “O tempo dos poetas”. Outro autor português da atualidade, que iniciou suas publicações nos anos 90 do século XX, é Daniel Jonas, cujos versos são abordados aqui em dois textos: o primeiro deles, de autoria de Silvana Pessôa, analisa a *écfrase* como recurso poético que permite articular as relações entre literatura e artes plásticas. No segundo estudo, de Roberto Bezerra de Menezes, a poesia de Jonas é justaposta à de Paulo Henriques Britto, em uma análise comparativa que aponta para as diferenças entre as reflexões metapoéticas dos autores em torno do soneto.

Os projetos literários de Gonçalo Tavares e Herberto Helder são colocados em questão por Ewa A. Łukaszyk, Maria Isabel Bordini e Mariana Pereira Guida. As duas primeiras examinam alguns aspectos da retomada do modelo da epopeia camoniana realizada pelo escritor Gonçalo M. Tavares, enquanto Mariana Pereira Guida analisa o mito de Orfeu na obra de Herberto Helder, incidindo sobre aspectos da finitude e da metamorfose no projeto herbertiano.

Entre os trabalhos que tematizam a condição feminina está, entre os estudos dedicados a autores portugueses, o artigo de Tatiana Pequeno, que investiga as questões de gênero e sexualidade na produção da escritora, filha de mãe portuguesa e pai belga, Bénédicte Houart.

As poéticas das escritoras são ainda abordadas em vários artigos da Literatura Brasileira. Rafael Quevedo examina as metáforas da navegação na lírica de autoria feminina, com destaque para as escritoras Ana Cristina César (1979), Orides Fontela (1983), Neide Archanjo (1984), Maria Lúcia dal Farra (2011) e Hilda Hilst (1989). Essa última, inclusive, tem sua poesia analisada em outro trabalho, intitulado “Casa da Noite: a morada da poesia de Hilda Hilst”, em que Vitor Hugo, Luís Geraldo e Enivalda Nunes Freitas e Souza analisam as imagens da noite em um livro da escritora. Jailma Garcia analisa os espaços urbanos na poesia de Marília Garcia; já no texto que versa sobre as vozes de mulheres negras, Elaine Correia de Oliveira e Francine Weiss Ricieri abordam os saraus e slams em São Paulo; enquanto Fabiana Oliveira de Jesus se detém na abordagem das representação do corpo negro da mulher nos livros de poemas da escritora e artista Maria Tereza. Fechando a série de artigos sobre escritoras brasileiras, Eider Madeiros, Leticia Simões Velloso Schuler e Hermano de França Rodrigues realizam a leitura de um poema da escritora carioca Stela do Patrocínio, em uma proposta de aproximação entre Literatura e Psicanálise.

No campo das relações entre a literatura e as mídias digitais, o texto de Vinícius Pereira propõe uma discussão sobre o conceito de materialidade na obra do ciberpoeta Rui Torres. E seguindo a senda das reflexões sobre obras de escritores portugueses do século XX, o estudo de Vinícius Victor Araújo Barros expõe alguns aspectos da guerra colonial, a partir da poesia de caráter testemunhal dos escritores Manuel Alegre e Fernando Assis Pacheco.

Adentrando nas reflexões sobre as artes nos países de língua portuguesa, temos a investigação de Aparecida de Fátima Bueno sobre aspectos do colonialismo e do salazarismo, por meio da análise de alguns documentários da angolana Diana Andringa. Já o artigo de Luciana Brandão Leal apresenta a lírica do escritor Luís Carlos Patraquim, destacando, não a vertente já tradicionalmente vinculada a questões pós-coloniais em obras de escritores africanos, mas focalizando o amor e o erotismo na escrita do poeta moçambicano.

Quanto à produção literária brasileira, para além das investigações em torno das poéticas das escritoras, pode-se ler o artigo que encerra o dossiê no qual Iouchabel S. de F. Falcão, Célia Maria Domingues da Rocha Reis e Danilo Barcelos analisam um poema do escritor paulistano Santiago Vilela Marques, por meio da filosofia heideggeriana.

O volume se completa com uma seção livre, as resenhas e as entrevistas. Na seção livre, os trabalhos não se dedicam a obra de poetas, mas se entregam à análise de contos e romances. Frederico Dias Rosa Alves Teixeira, Flávia Maurício da Rocha Fontes e Priscila Campolina de Sá Campello trazem à cena contos de Marcela Serrano e de Teolinda Gersão, para debaterem questões relativas às dimensões do corpo e do feminino. A literatura britânica está presente a partir da preocupação de Luiz Fernando Ferreira Sá, que se detém em romances de Ian McEwan (2001), Jeanette Winterson (1985) e Hilary Mantel (2012) para discutir o interesse pela coleção na ficção britânica contemporânea.

As três resenhas abordam obras da Literaturas de língua portuguesa e põem em destaque poetas como o mineiro Jacques Fux, o paulista Juliano Garcia Pessanha e o português Gonçalo

Manuel Tavares. Nas entrevistas, Simone Guerreiro conversa com o poeta Carlos Frederico Manes, com quem desenvolve reflexão importante sobre a literatura como resistência; e Edneia Rodrigues Ribeiro entrevista a filha de João Cabral de Melo Neto, a escritora Inez Cabral, que fala de sua relação com o pai e sua emoção ao saber da existência de um poema dedicado a ela.

Boa leitura a todos.

As organizadoras

Poets and Portuguese Language Poetry: trajectories and projects

Raquel Beatriz Junqueira Guimarães*

Raquel S. Madanêlo Souza**

The creative dialogue among Portuguese-speaking poets, as narrated here by Carlos Frederico Manes, a poet from Rio de Janeiro, in an interview with Simone Guerreiro, is an accomplished fact in the history of literature. The transitions among distinct literary projects, diverse national expressions and distinctive languages make it possible for us to take an investigative look at Portuguese Language Literatures, both to establish their proximity and to record their idiosyncrasies. For reasons such as this one, the magazine **Scripta** of the Graduate Program in Literature of PUC Minas and the Center for Luso-Afro-Brazilian Studies publishes, in this edition, a dossier on the literary productions of poets and contemporary Portuguese language poetry. This issue contains articles, reviews and interviews that present poets and their trajectories, and that carefully analyze literary projects of writers and groups of artists who organize themselves collectively.

The reader will find different reflections on the literatures of Portugal, Brazil, Angola and Mozambique that approach poetry and literary criticism. In the articles, there are several questions related to contemporary poetry and the aesthetic paths taken by the poets: the presence of themes such as the approaches between plastic arts and literature; the presence of literature in digital media and the effects of this contact; the

* Pontifical Catholic University of Minas Gerais (PUC Minas). Teacher of the graduate program in Languages.

** Federal University of Minas Gerais (UFMG). Teacher of Portuguese Literature.

problematizations about the relations between canonical works and topics, traditional literary forms and their re-reading in the present time; considerations about gender issues and the presence of the body in the field of literary studies, as well as investigations about memory and colonialism in documentaries and testimonies of artists from Portugal and Africa. From the articles published here it is possible to perceive some trajectories of literary criticism, which both concentrates on theories of poetic studies, proper of the Theory of Literature, and glides to interfaces with Philosophy and Psychoanalysis.

In the set of works present in this dossier, it can be noticed what is considered a trend in the field of literary studies: the interest of critics in female production. There are many works dedicated to literary and artistic projects of different writers.

Although the dossier is organized by Portuguese speaking regions in Europe, Africa and America, we chose in this presentation to highlight thematic approaches among the poets of the different Portuguese speaking countries represented here: Portugal, Mozambique, Angola and Brazil.

In the article by Ida Alves and Beatriz Machado Fonseca, the scenes of writing and reading featured in the poetic and critical productions present in the contemporary magazine **Telhados de vidro**, directed by the poets Inês Dias and Manuel de Freitas are investigated. Freitas' critical and editorial positioning is also the subject of another work, by Julia Telésforo Osório, which approaches the anthology **Poetas sem qualidades** and its controversial preface entitled "O tempo dos puetas". Another current Portuguese author, who began his publications in the 1990s, is Daniel Jonas, whose verses are discussed here in two texts: the first, written by Silvana Pessôa, analyzes *écfrase* as a

poetic resource that allows to articulate the relationships between literature and the plastic arts. In the second study, by Roberto Bezerra de Menezes, Jonas' poetry is juxtaposed with that of Paulo Henriques Britto, in a comparative analysis that points out the differences between the authors' metapoetic reflections around the sonnet.

The literary projects of Gonçalo Tavares and Herberto Helder are questioned by Ewa A. Łukaszyk, Maria Isabel Bordini and Mariana Pereira Guida. The first two examine some aspects of the resumption of the Camonian epic model by the writer Gonçalo M. Tavares, while Mariana Pereira Guida analyses the myth of Orpheus in the work of Herberto Helder, focusing on aspects of finitude and metamorphosis in the Herbertian project.

Among the works on the condition of women is an article by Tatiana Pequeno, who investigates the issues of gender and sexuality in the production of the writer, daughter of a Portuguese mother and Belgian father, Bénédicte Houart.

The writers' poetics are also approached in several articles of Brazilian Literature. Rafael Quevedo examines the metaphors of navigation in women's lyrics, especially the writers Ana Cristina César (1979), Orides Fontela (1983), Neide Archanjo (1984), Maria Lúcia dal Farra (2011) and Hilda Hilst (1989). This last one has his poetry analyzed in another work, entitled "Casa da Noite: a morada da poesia de Hilda Hilst", in which Vitor Hugo Luís Geraldo and Enivalda Nunes Freitas e Souza analyze the images of the night in a book by the writer. Jailma Garcia analyzes the urban spaces in Marília Garcia's poetry; whereas in the text dealing with the voices of black women, Elaine Correia de Oliveira and Francine Weiss Ricieri approach the saraus and slams in São Paulo; while Fabiana Oliveira de

Jesus focuses on the representation of the black body of women in the poetry books of writer and artist Maria Tereza. Closing the series of articles about Brazilian writers, Eider Madeiros, Leticia Simões Velloso Schuler and Hermano de França Rodrigues read a poem by Stela do Patrocínio, a writer from Rio de Janeiro, in a proposal of bringing Literature and Psychoanalysis closer together.

In the context of the relations between literature and digital media, Débora Keppi Deicke and Vinícius Pereira's text proposes a discussion about the concept of materiality in the work of cyberpoet Rui Torres. And following the path of reflections on the works of 20th century Portuguese writers, the study by Vinícius Victor Araujo Barros exposes some aspects of the colonial war, based on the testimonial poetry of writers Manuel Alegre and Fernando Assis Pacheco.

Focusing on reflections about arts in Portuguese-speaking countries, we have Aparecida de Fátima Bueno's research on aspects of colonialism and Salazarism, through the analysis of some documentaries by the Angolan Diana Andringa. The article by Luciana Brandão Leal presents the lyrical work of the writer Luís Carlos Patraquim, highlighting, not the aspect already traditionally linked to post-colonial issues in the works of African writers, but focusing on love and eroticism in the writing of the Mozambican poet.

Regarding the Brazilian literary production, in addition to the investigations around the writers' poetics, we can read the article that closes the dossier in which Iouchabel S. de F. Falcão, Célia Maria Domingues da Rocha Reis and Danilo Barcelos analyze a poem by the writer Santiago Vilela Marques from São Paulo, through the heideggerian philosophy.

The volume is completed with a free section, reviews and interviews. In the free section, the works are not dedicated to the work of poets, but are devoted to the analysis of short stories and novels. Frederico Dias Rosa Alves Teixeira, Flávia Maurício da Rocha Fontes and Priscila Campolina de Sá Campello bring to the scene short stories by Marcela Serrano and Teolinda Gersão, to debate issues related to the body and feminine dimensions. The British literature is present based on the concern of Luiz Fernando Ferreira Sá, who concentrates on novels by Ian McEwan (2001), Jeanette Winterson (1985) and Hilary Mantel (2012) to discuss the interest for the collection in contemporary British fiction.

The three reviews deal with works of Portuguese language literature and highlight poets such as Jacques Fux from Minas Gerais, Juliano Garcia Pessanha from São Paulo and Gonçalo Manuel Tavares from Portugal. In the interviews, Simone Guerreiro talks to the poet Carlos Frederico Manes, with whom she develops an important reflection on literature as a resistance; and Edneia Rodrigues Ribeiro interviews the daughter of João Cabral de Melo Neto, the writer Inez Cabral, who talks about her relationship with her father and her emotion knowing about the existence of a poem dedicated to her.

Good reading to all of you.

The organizers

Dossiê temático

Cenas contemporâneas de escrita e leitura em revistas portuguesas de poesia: **Telhados de Vidro**

Ida Alves*

Beatriz Machado Conte Fonseca**

Resumo

Apresentação de mapeamento realizado sobre revistas de poesia portuguesas editadas a partir dos anos 90 do século XX, com destaque para **Relâmpago**, **Cão Celeste** e **Telhados de Vidro**. Reflexão crítica em relação a esse conjunto de revistas, visando configurar algumas cenas de escrita e de leitura que produzem, isto é, como podemos ler em suas páginas a produção, a circulação e a recepção crítica de/sobre poesia, além do modo como se articulam com o contexto cultural, social e político em que estão inseridas. Neste artigo, tratamos inicialmente da importância dos periódicos literários, comparamos brevemente os três títulos destacados para focalizar mais detalhadamente a revista **Telhados de Vidro**, dirigida pelos poetas Manuel de Freitas e Inês Dias. Reflexão sobre a produção poética portuguesa e a sua crítica, a relação com a sociedade contemporânea.

Palavras-chave: Poesia portuguesa pós-90 do século XX. Revistas de poesia. Crítica de poesia. Cultura contemporânea.

* Universidade Federal Fluminense(UFF). Professora Titular de Literatura Portuguesa. Docente do quadro permanente da Pós-Graduação Estudos de Literatura UFF. Colidera o Grupo de Pesquisa Poesia e Contemporaneidade - UFF/CNPq. É coautora de obras sobre poesia portuguesa moderna e contemporânea, além de diversos capítulos de livros e artigos publicados em revistas brasileiras e estrangeiras. <https://orcid.org/0000-0002-6892-7289>

** Universidade Federal Fluminense (UFF). Licenciada em Letras (Português / Literaturas). Foi Bolsista PIBIC/CNPq (2018-2020), no projeto *Cenas de leitura: vozes e revistas portuguesas de poesia contemporânea*, sob a orientação da Prof. Dra. Ida Alves (UFF). Integrou o Grupo de Pesquisa Poesia e Contemporaneidade, liderado pelas Profas. Celia Pedrosa e Ida Alves. <https://orcid.org/0000-0002-6113-0875>

Contemporary scenes of writing and reading in Portuguese magazines poetry: **Telhados de Vidro**

Abstract

Presentation of mapping carried out on Portuguese poetry magazines published from the 90s of the 20th century, with emphasis on **Relâmpago**, **Cão Celeste** and **Telhados de Vidro**. Critical reflection in relation to this set of magazines, aiming to configure some scenes of writing and reading that they produce; how we can read in its pages the production, the circulation and the critical reception of / about poetry, in addition to how they articulate with the cultural, social and political context in which they are inserted. In this article, we initially dealt with the importance of literary periodicals, we briefly compared the three titles highlighted to focus in more detail on the magazine **Telhados de Vidro**, directed by the poets Manuel de Freitas and Inês Dias. Reflection on Portuguese poetic production and its criticism, the relationship with contemporary society.

Keywords: Post-90 Portuguese poetry of the 20th century. Poetry magazines. Criticism of poetry. Contemporary culture.

Recebido em: 27/09/2020 // Aceito em: 22/11/2020.

De 2017 a 2020, desenvolvemos o projeto de pesquisa, apoio UFF/CNPq, intitulado *Cenas de leitura: vozes e revistas portuguesas de poesia contemporânea*, com o mapeamento e análise de revistas portuguesas de poesia impressas que começaram a ser publicadas a partir dos anos 90 do século passado, de modo a verificar como ocorre, na contemporaneidade, a veiculação e a recepção de/sobre poesia. Como parâmetros de escolha das revistas, consideramos: a editoria de poetas; a publicação contínua de números, ao longo de anos; a importância crítica de seus colaboradores, reconhecida entre aqueles que produzem ou leem poesia, além da venda em livrarias portuguesas mais dedicadas à poesia, em Lisboa e no Porto. Evitamos revistas acadêmicas ou revistas literárias sem dominância de poesia. Com esse recorte, na fase final do projeto, destacamos três títulos mais referenciados e provocativos no contexto literário português atual: **Relâmpago** (n. 1, de 10/1997), **Telhados de vidro** (n.1, de 11/2003) e **Cão celeste** (n.1, de 04/2012). As três continuam a ser publicadas até o momento, com periodicidade flutuante.

Ao estudo dessas revistas, somou-se também a análise renovada de determinadas obras críticas de poetas de maior interesse para os objetivos da pesquisa, cuja produção veiculada em livros, periódicos e jornais demarcam trajetórias específicas de compreensão do lirismo moderno e contemporâneo, como Jorge de Sena (uma figura tutelar para muita poesia de agora), Joaquim Manuel Magalhães (com produção lírica e obras críticas muito invocadas por poetas que começaram a publicar nos anos 90), João Miguel Fernandes Jorge (na função dupla de poeta e crítico na área de artes plásticas), Pedro Mexia (também crítico em jornais), Manuel de Freitas (igualmente crítico, além de editor de revistas e livros de poesia) e Luis Quintais (que integra a direção

da revista **Relâmpago** com o poeta Gastão Cruz). Buscamos compreender em seus trabalhos a situação da crítica de poesia em diálogo com o lirismo que se vem praticando nas últimas décadas, na qual a relação com o leitor e a proximidade com as circunstâncias cotidianas se evidenciam fortemente pelo diálogo com outros poetas e pessoas conhecidas, na anotação de situações diárias comuns e na constituição de determinadas estratégias de escrita e leitura, performatizando o que denominamos de “cenas de escrita e cenas de leitura”, ou seja, realização de atos e gestos que determinam situações de escrita lírica e modos de ler poesia em nosso presente.

Portanto, em decorrência dos percursos reflexivos encetados, o projeto ora concluído com seus pontos de vista descritivo, analítico e crítico permitiu-nos (docentes, orientandos e interlocutores acadêmicos) pensar, com mais dados objetivos e comparativos em mãos, como certos poetas portugueses contemporâneos tratam tópicos recorrentes: a legibilidade do cotidiano, a comunicabilidade em poesia, a experiência conflituosa com o mundo atual (habitação precária das cidades, confrontos identitários, deslocamentos geográficos, mercado financeiro impondo comportamentos e transformações sociais causadas pelo neoliberalismo, com distopias, massificação de gostos e escolhas, aceleração eletrônica) e a crítica da cultura (o diálogo interartes, o hibridismo de práticas literárias e artísticas, a interrogação dos processos estéticos, formas de apropriação discursiva, a experiência virtual, a desvalorização da cultura e da educação). Essas revistas demonstram determinadas eleições líricas (demarcando tradições e apropriações) e modos de fazer e pensar poesia na atualidade, o que vale examinar e discutir.

A importância das revistas literárias já tem sido objeto de alguns estudos referenciais.¹ De fato, tais revistas (tanto as impressas quanto as eletrônicas, cada vez mais comuns), pela sua dinamicidade de produção, distribuição e preço relativamente acessível ao leitor comum, cumprem o papel de congregar leitores diferentes e apresentar o que se vai fazendo em seu entorno. As revistas de poesia constituem uma materialidade gráfica (isso é válido também para as eletrônicas) e demarcam determinados espaços de escrita e leitura lírica ao estabelecerem, na continuidade de seus números, uma comunidade de leitores, um diálogo interno entre poetas e entre textos, refletindo práticas discursivas, processos de criação, questões críticas diversas, convergências e divergências temáticas e formais.

Pesquisar as revistas literárias de um determinado tempo exige mais do que descrevê-las e catalogá-las, pois é necessário entendê-las em determinados contextos estético, social e ideológico, para traçar aos olhares futuros um mapa de intenções e tensões de um tempo coletivo. Essas revistas são, simultaneamente, um testemunho de posições e um laboratório de ideias, práticas e escolhas, ou seja, são espaços gráficos a serem percorridos para (re)conhecer um horizonte estético-cultural de uma época, de uma sociedade.

Efectivamente os periódicos são um testemunho elucidativo de uma época, do pulsar do tecido social, das suas contradições, das ambições e limitações que a rodeiam, dos mecenas, da cultura, em sentido lato, de uma determinada ordem social. São uma radiografia poderosa que nos permite diagnosticar com rigor um determinado período. (PIRES, 1986, p. 19)

¹ Fundamental o estudo de Clara Rocha (1985) acerca das revistas literárias portuguesas do século XX (até anos 80) e, entre nós, destacam-se as pesquisas desenvolvidas pelo NELIC – UFSC, sobretudo os estudos da Professora Maria Lucia Camargo sobre as revistas brasileiras de poesia do final do século XX. Cite-se também o professor e investigador português Daniel Pires e seu muito útil “Dicionário das revistas literárias portuguesas do século XX” (1986). Ver referências ao final.

No contexto português, já no século XIX, jornais e revistas literários foram determinantes para a publicação de obras que se firmariam como fundamentais, por exemplo, **Viagens na minha terra**, de Almeida Garrett, na **Revista Universal Lisbonense** (no ano de 1846), como também abrigaram polêmicas literárias, sociais, históricas e políticas. No século seguinte, destacaram-se, no campo literário, importantes revistas de poesia e de crítica de arte como **A Águia**, **Orpheu**, **Presença**, **Cadernos de Poesia**, **Árvore**, **Notícias do Bloqueio**, entre outras, que reuniram em suas páginas tantas vozes poéticas hoje muito valorizadas e marcaram momentos determinantes da literatura e, especialmente, da poesia portuguesa moderna. Após os anos 70, as revistas desse tipo continuaram a existir, mas sem maior solidez ou visibilidade. Passaram a dominar a cena de leitura literária os suplementos específicos ou mesmo publicações jornalísticas, como o **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, de Lisboa, cujo número 1 é de março de 1981, o qual exerceu uma função divulgadora e crítica até certo momento incontornável.²

Nesse contexto, ocorreu, ao final da década de 90 (1997), a publicação de uma revista dedicada somente à poesia, sobretudo portuguesa, intitulada **Relâmpago**,³ criada por determinação testamentária do poeta Luis Miguel Nava, falecido em 1995. Ainda em edição, com 40 números publicados, ora apresenta dossiês que tratam de poetas fortes da tradição lírica portuguesa moderna pós-Pessoa, como Jorge de Sena, Sophia de M. B. Andresen, Carlos de Oliveira, António Ramos Rosa, Eugénio de Andrade, Fiamma H. P. Brandão, Luiza Neto Jorge, Ruy

² A partir dos anos 2000, o *Jornal* ganhou outra dinâmica de produção, diversificando as artes tratadas e assuntos correlatos. Embora continue sendo um valorizado jornal literário, a produção crítica sobre literatura cedeu páginas a outras artes e atividades culturais diversas, além de questões educacionais.

³ Ver o site com os sumários de cada número em <https://www.relampago.pt/relampago-capas/index-relampago-capas.html>. Os artigos não estão on line. O título é com letra minúscula.

Belo, Herberto Helder, ora discute temas ligados às demandas contemporâneas como poesia e dinheiro, poesia e política, poesia e cinema (ou outras artes), o lugar e o ensino de poesia, além de número dedicado ao clássico imbatível, Camões, e ao notável filósofo português, Eduardo Lourenço. Seu sumário é composto de ensaios, testemunhos ou entrevistas (no caso dos números dedicados a poetas), poemas inéditos ou escolhidos e resenhas críticas. Essas seções são praticamente fixas e os colaboradores convidados são poetas e ensaístas bem conhecidos. É uma revista que pode ser compreendida hoje como uma espécie de cartografia da poesia portuguesa do século XX apontando os nomes cimeiros e promovendo seu conhecimento e memória crítica. Abriu espaço para poetas novos dos anos 90, como demonstra a própria participação de Luis Quintais na direção, mas tem uma determinada compreensão do poético, valorizando a linguagem lírica, a metáfora, como relação exigente entre forma e conteúdo, o que significa não estarem presentes em suas páginas poetas com outro horizonte de trabalho. A discussão sobre poetas novos foi, aliás, tema de um dos seus números (12, 2003), também a poesia brasileira (10, 2000), mas não há em suas páginas enfoque crítico ou cultural mais aderente à vida cotidiana ou às questões política e econômicas que preocupam a sociedade portuguesa. Nota-se, por exemplo, a ausência de poetas fortes dos anos 70 como Joaquim Manuel Magalhães e João Miguel Fernandes Jorge. Por outro lado, Nuno Júdice, com lirismo acentuadamente metapoético e imagético, é poeta muito presente.

Pode-se considerar que essa revista assumiu um determinado cânone poético, reconhecido e valorizado pela crítica em geral. Oferece ao leitor ensaios de qualidade e trabalha para o

conhecimento e visibilidade da produção poética portuguesa do século XX, “século de ouro”,⁴ pós-Pessoa. É comercializada em muitas livrarias do país, o formato é de livro (16 x 24 cm), com apoios do Ministério da Cultura, Direção Geral do Livro e das Bibliotecas e do Banco Português de Investimento. Interessa bastante ao leitor universitário (pesquisadores de Letras) pelos dossiês de poetas, pelos ensaios assinados por especialistas e materiais inéditos de poetas que, por vezes, traz a público.

As outras duas revistas destacadas na pesquisa, **Cão Celeste** e **Telhados de Vidro**, foram criadas por um mesmo casal de poetas, Manuel de Freitas e Inês Dias, sócios também da editora Averno, com um projeto editorial à margem das grandes editoras e livrarias comerciais, como se vê por seu catálogo de poetas que mescla poetas sobretudo pós-70, que não frequentam as páginas de **Relâmpago**, e poetas mais jovens, estreando-se ou publicando livros iniciais. Os livros editados pela Averno caracterizam-se pelo pequeno formato e projetos gráficos minimalistas ou artesanais. A editora está também nas mídias eletrônicas, com boa visibilidade entre os que acompanham a produção poética portuguesa contemporânea. As duas revistas citadas, com direção mais explícita de Manuel de Freitas, são realmente de grande interesse no panorama poético português contemporâneo e não apenas.

A **Cão Celeste**, a rigor, não é inteiramente uma revista de poesia, ou seja, o leitor constata que não há a publicação dominante de poemas, nem somente de estudos a respeito de obras poéticas. Compartilham também suas páginas textos sobre outros temas: sociais, políticos e culturais, com perspectiva

⁴ Fazemos referência indireta a uma grande e famosa (com o seu quê de polémica) antologia publicada em 2002 com o título “Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX”, organizada por Osvaldo Silvestre e Pedro Serra.

acentuadamente crítica e mesmo combativa⁵. Em relação ao poético, refletem sua inserção na cidade (na pólis) e questionam sua ação, sua resistência e habilidade de intervenção no campo das ideias. Os colaboradores unem-se por uma visada comprometida com o mundo contemporâneo e por relações de afeto, o que significa uma sensibilidade específica aos problemas que interessam à sociedade portuguesa; por tabela, a europeia. No texto de abertura do número 1, em tom próprio a Manuel de Freitas, afirma-se:

Algures entre o jornal e a revista, o “Cão Celeste” pretende apenas ganir, ladrar com raiva ou paixão, amar ou odiar sem peias aquilo que o mundo quotidianamente lhe dá a ver. [...] Mas não somos um grupo, não obedecemos a qualquer cartilha literária ou política que possa servir para classificação geral. Este é, antes de mais, um espaço de encontro entre pessoas que ainda consideram urgente o livre exercício da crítica, do pensamento ou da revolta. E é justamente em nome dessa precária liberdade que prescindimos de qualquer apoio exterior, passível de condicionar os nossos gestos. [...] (A DIRECÇÃO, abr. 2012, p.3)

Criada em 2012 (portanto, mais recente que a **Telhados de Vidro**), o enfoque principal não é a poesia como produção de poemas, mas sim um pensamento crítico atento ao contemporâneo nas artes, na sociedade e na cidade, o que vamos chamar aqui de “po-ética”.⁶ No que diz respeito à estruturação das seções, pode-se dizer que não há previsibilidade: a revista apresenta flutuação de colaboradores e hibridismo de gêneros textuais, isto é, trabalha com a ideia de deslocamento da posição

⁵ Como exemplo, citamos, no primeiro número, “Divagações sobre o futuro da literatura numa era de ignorância programada e pré-apocalíptica” (p.45 a 48); “A modernidade inquieta da parede da rua” (n.4, p. 47 a 52); “Daí a intraquietude” (n. 13, p. 57 a 70)

⁶ Essa nomeação vem de leituras dispersas do que diz o poeta Michel Deguy, em entrevistas diversas, sobre a relação poesia e ecologia.

passiva do leitor e a desautomatização da leitura. Cada número é de certa forma único. Há muitos poemas sim, há textos analíticos de escritas poéticas ou de outras artes, há textos que discutem fatos e ideias da sociedade portuguesa, da globalização, há textos ficcionais e resenhas. Os colaboradores são poetas conhecidos como António Barahona (frequentemente) ou bem mais novos, que vão se firmando em seus trajetos de criação. Há ensaístas universitários bem referenciais nos estudos de poesia como Rosa Maria Martelo e Silvina Rodrigues Lopes. Há a invocação de certos poetas como Jorge de Sena, Herberto Helder, Joaquim Manuel Magalhães, que se tornam vozes muito significativas para o que **Cão Celeste** pensa e questiona. Há também um trabalho gráfico constante e muito cuidadoso, com diversas imagens (desenhos, ilustrações) originais e fora do lugar comum, em preto e branco, matizes de cinza, capas ilustradas, variando a cor, evitando um padrão único, rotineiro. O conjunto de números (até 2019, foram 13) estabelece uma espécie de tribuna para emissão de opiniões, apresentação de perspectivas e constituição de debates, torna-se, podemos dizer, um espaço “ágora” na cidade. Não esqueçamos de que **Cão Celeste** assume o filósofo Diógenes como um emblema. De fato, é uma das mais instigantes revistas de poesia ou do poético da atualidade portuguesa, com independência de posições e, ao mesmo tempo, estabelecendo uma cumplicidade “po-ética” entre seus colaboradores e leitores.⁷

Para essas duas revistas dirigidas por Manuel de Freitas e Inês Dias, a relação com os leitores é muito particular, uma vez que elas se oferecem como um espaço de abrigo para aqueles que não se conformam com a indústria cultural e com vida

⁷ Análise detalhada dessa revista foi realizada por Julio César Rodrigues Cattapan em sua tese de doutorado intitulada “MODOS DE RESISTIR: CINISMO E TESTEMUNHO NA REVISTA CÃO CELESTE” defendida em março de 2020, no PPG Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense – UFF, sob orientação da Profa. Ida Alves.

corrida / corroída na cidade contemporânea. Tais revistas não se encontram à venda em qualquer espaço, não são produtos impressos inertes em prateleiras comerciais de novidades. Quem deseja lê-las precisará buscá-las em espaços que tributam à poesia um olhar cuidadoso, as pequenas livrarias de rua, como casas de leitura frequentadas com vagar. As tiragens são restritas. **Cão Celeste** inciou-se com mil exemplares, mas baixou para 500 ou 350 exemplares. **Telhados de Vidro** começou com 500 exemplares e oscila em 350. Para conhecê-las, uma corrente de leitores de poesia que partilham ideias e insistem na leitura vagarosa e resistente a modismos, literatices e academismos. Esse posicionamento editorial significa um ato de resistência em face ao esvaziamento da Arte, que se torna, cada vez mais, numa sociedade neoliberal, mercadoria, submetendo-se, assim, às leis do capital, que privilegia a quantidade / utilidade e não a qualidade de criação. O não acesso a seus conteúdos via rede on line, que possibilitasse maior acesso para além de Portugal, restringe a circulação de seus textos no Brasil, por exemplo, e acaba por se limitar a uma determinada comunidade de leitores que pode comprá-las pessoalmente. Outra questão relevante, uma vez que influencia diretamente a configuração de espaços de leitura e de escrita, é a presença recorrente dos mesmos colaboradores convidados, tanto no interior das próprias revistas, quanto, comparativamente, entre ambas: esses articulistas, poetas e críticos partilham pontos de vista frente aos problemas contemporâneos e às questões estéticas, o que não significa uma mesma posição ideológica ou reflexiva. Formam um grupo seletivo unido por uma “política dos afetos”, compreendendo o afeto com essa capacidade de tocar o outro, ser tocado, ou seja, partilhar pensamentos e ações por uma concepção crítica de/sobre o lugar

da Arte e do artista hoje. Tais revistas (que, de certo modo, são complementares, uma com um viés mais literário, a **Telhados de Vidro**) e a outra mais plurifocal (**Cão Celeste**) apresentam um quadro – não tradicional e não canônico – de vozes críticas preocupadas com o tempo em que vivem e com as sociedades que se vão fechando em torno de valores mercadológicos e consumistas.

Contudo, nesta segunda parte do artigo, o destaque é dado à segunda revista, **Telhados de Vidro** (criada em 2003, com 23 números até o momento), por uma perspectiva socioliterária, com o fito de pensar qual (quais) cena(s) de leitura e de escrita essa revista reflete. O perfil dominante da revista é oferecer ao leitor um conjunto diverso da poesia portuguesa moderna e contemporânea, com publicação de poemas de poetas conhecidos, esquecidos ou à margem do movimento editorial (de diferentes idades) e de ensaios sobre a poesia em diferentes visadas. Além da poesia, há atenção também a outras Artes, como música e artes plásticas, cujo principal colaborador crítico, aliás, é o poeta João Miguel Fernandes Jorge. Nos vinte e três números examinados, observamos a presença de poemas em todos, o que não ocorre, por sua vez, com os ensaios (aparecem em 18 números⁸), as resenhas críticas (presentes em 14 números⁹) e os textos literários/narrativos em prosa (presentes em 17 números¹⁰).

Ao fazermos o levantamento de dados, verificamos que, em relação à sua periodicidade, ela se assume na contracapa não-periódica.¹¹ Esse posicionamento reflete, por um lado, a situação independente de apoios financeiros com sua exigência de prazos

⁸ Números: 1,2,3,4,5,6,7,8,9,12,15,16,18, 19, 20, 21, 22 e 23.

⁹ Números: 5,6,7,8,12,13,14,16,17,18, 19, 20 e 23.

¹⁰ Números: 2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13,15,16,18, 21 e 22.

¹¹ Há anos em que a revista é publicada duas vezes (exemplo 2008), porém há outros em que ela é publicada apenas uma vez (exemplo 2013). O último número (23) saiu em novembro de 2018. Isso não significa o fim de edição.

estritos de publicação e, por outro, a configuração de como essa revista se constrói por meio de colaborações diversas que são encaminhadas aos editores sem prazo determinado e o fomento de expectativa por um novo número por entre os leitores fiéis. Nesse sentido, observamos o lugar referencial que essa revista conquistou, posto que apresenta uma longevidade – praticamente 17 anos – difícil de se encontrar em revistas desse tipo. Ainda em relação a esse aspecto, notamos que a revista não disponibiliza páginas para publicidade comercial. O que há, de fato, é o que denominamos divulgação cultural, isto é, ações do âmbito literário, por exemplo, da própria editora Averno, das livrarias *Poesia Incompleta*¹² (livraria que só vende livros de ou sobre poesia) e *Paralelo W*¹³ (Manuel de Freitas é um dos sócios), bem como de edições de uma outra revista, chamada **Intervalo**.¹⁴ **Telhados de Vidro** não está disponível eletronicamente. É somente impressa, com formato 13 x 17,8 cm, capa cartonada, a cada número com cor e desenho diferentes, ilustrações ou colagens variadas, com cerca de 150 páginas, com os últimos números aumentando para 250 ou quase 300 páginas (o último, com 200 páginas), em formato livro. Há sobriedade associada à qualidade em seu arranjo gráfico.¹⁵ Tal sobriedade parece

12 Esta livraria foi criada em Lisboa e durou de 2008 até 2012, reabrindo, entretanto, neste ano (2018), no Brasil. Ver em <https://www.in.pt/artes/interior/livraria-poesia-incompleta-reabre-ja-ao-virar-da-esquina-9953564.html>.

13 Essa livraria ficava num apartamento na rua dos Correiros, n. 60, 1 esquerdo, mas encerrado o aluguel do espaço, agora é somente on line. “A livraria Paralelo W, criada em 2012 por um grupo de escritores e artistas plásticos, privilegia as pequenas editoras, sobretudo nas áreas da poesia e da ilustração, dispondo ainda de um espaço de alfarrabista com livros em segunda mão e primeiras edições. Neste espaço têm igualmente lugar exposições e leituras de poesia.” In <https://lifecooler.com/artigo/atividades/paralelo-w/436345/>. A notícia do encerramento do espaço físico é dada ao final do n.13 da **Cão Celeste**.

14 **Intervalo** não é uma revista literária, e sim “de pensamento da actualidade” que “não visa de modo nenhum concorrer para a acumulação de saber pronto a consumir”, deste modo o que une ambas a ponto de uma revista literária fazer a divulgação de uma que não o seja? Talvez por dois s motivos que ao cabo confluem para um único, são eles: a) quando uma revista indica outra, ela estabelece com essa uma relação que pode ser de várias ordens, no presente caso, enxergamos a relação entre elas como ideológica, isto é, ambas pensam a modernidade ou o contemporâneo – como queiram - de maneira parecida. Assim, ambas, questionam o modo mercantil como a cultura vem sendo tratada pela sociedade contemporânea; b) esta relação de solidariedade ou partilha de ideias se reflete na presença de nomes que publicam tanto na **Telhados de Vidro** quanto na **Intervalo**, indicamos apenas alguns: José Miguel Silva, Rui Pires Cabral, Silvina Rodrigues e Manuel de Freitas.

15 Conforme afirma o poeta e artista plástico Luis Manuel Gaspar – que foi convidado, por vezes, a colaborar com as capas da revista -, na reportagem “Uma revista com qualidades” (QUEIRÓS, 2015), “tem uma lógica de sobriedade, de não ostentação,

relacionar-se a dois aspectos: dar espaço de destaque ao poema como objeto impresso nas páginas; atrair um leitor realmente comprometido com a leitura de poesia.

Como todos os elementos presentes numa revista fazem parte de sua constituição identitária – uma vez que a identidade gráfica e de conteúdo se estabelece dentro de um contexto social e histórico –, a divulgação de publicações alheias também são significativas. Assim, a negação do fomento de qualquer instituição – inclusive, por meio de captação de recursos publicitários – faz parte do ideário dos editores que desejam, o quanto possível, não entrar na lógica mercantil de sujeição do espaço literário, em especial da poesia, à lógica de mercado consumidor de grandes livrarias comerciais.¹⁶ Ressaltamos, contudo, que, no momento em que se coloca no circuito de produção e venda - estabelecendo um valor pelo produto (o número mais recente custa 16 euros, valor alto se compararmos com outras edições de livros de poesia) –, a revista entra também no circuito e na lógica de compra e venda. Deste modo, por mais que a revista não adote, ou melhor, tente não se sujeitar a uma determinada lógica de mercado, é inevitável que, ao ser comercializada em outros espaços de venda, ela – bem como o seu conteúdo – vire um “produto que entra num circuito de consumo”.¹⁷ Mas a forma de consumo é outra, já que exige leitura lenta e se dirige aos poucos interessados em poesia.¹⁸

Sobre a formação de um público leitor e, consequentemente, de espaços de leitura, é consequente observar a tiragem de uma revista, dado que tal número influencia na maior ou menor

mas é feita com um cuidado invulgar’. Diferente de *Cão Celeste*, não há ilustrações ou desenhos no interior das páginas. Domina somente a mancha gráfica das palavras.

16 Esta política está muito presente na editora Averno, que não reedita os números dos livros por ela divulgados.

17 Clara Rocha, *Revistas Literárias do século XX em Portugal*, p. 137.

18 Comparem-se, por curiosidade, as tiragens dessas revistas com as de algum livro em prosa, romance, de escritores de muita visibilidade, nacionais ou estrangeiros, ligados a casas editoriais com maior fatia do mercado livreiro português.

circulação da revista pelos ambientes. Quanto a **Telhados de Vidro**, em todos os números analisados, a tiragem é de 500 exemplares (exceto os números 18 e 19, com 350). Como sabemos, essa tiragem reflete duas questões que estão intimamente relacionadas: a) o investimento financeiro restrito; b) a certeza de o público leitor de poesia ser bem menor. A poesia não é “comercial”, sobretudo o tipo de poesia que é publicada nessas revistas e, portanto, a própria revista demonstra a consciência de uma determinada cena de leitura: poucos se aproximam dessa produção, mas os que se interessam mantêm um elo de fidelidade, entram numa comunidade de leitores, o que incentiva a continuidade da publicação. O n. 1 (nov. 2003, p.7) abre com a seguinte nota, não assinada, mas com o tom característico de Manuel de Freitas.

“A poesia não interessa” – e isso, como tudo, já foi dito. Acreditarão, alguns, no intervalo entre o dito e o não-dito. Depende dos casos.

Estamos todos sozinhos, mesmo os que nunca leram Rilke, Pessoa ou Larkin. A poesia – isso que não interessa – é uma forma primária e elaboradíssima de *comunicação*. Mas não temos um canal, uma razão suficiente ou sequer um prazo de validade. Também não gostamos de editoriais, números temáticos e comemorações subsidiadas pelas entidades competentes. A poesia, que não nos interessa rigorosamente nada, move-nos de quando em quando. Temos de nos distrair da morte e não sabemos muito bem como. Talvez assim.

Ao não adotar também as mídias digitais para sua publicação integral, associa-se a um pensamento de resistência à massificação, à banalização e à sujeição da produção cultural a um suporte de leitura que incentiva a aceleração e a desatenção, pelo excesso de informações ou sua mistura sem critérios. Por outro lado, o acesso à revista somente pelo impresso dificulta a ampliação dos leitores, fora de Portugal.

Outro item a se considerar na formação de leitores, é a publicação de poemas traduzidos de poetas estrangeiros. No caso do diálogo com a poesia brasileira, constata-se baixa presença de seus poetas¹⁹, que representam, aproximadamente, 5% do total de colaboradores da revista, embora, considerando o total de poetas estrangeiros, a presença brasileira seja a maior (representam, em média, 55 % do total de colaboradores estrangeiros), dada a proximidade linguística e histórica. Ou seja, a revista acaba por reforçar – inclusive por não haver nenhuma recensão crítica de obras brasileiras – uma outra afirmação de Manuel de Freitas, em entrevista ao blog de poesia *Escamandro*:

Continua a haver um grande fosso entre Portugal e o Brasil. Os livros não circulam [...] Acabamos por ter um conhecimento bastante esporádico ou aleatório daquilo que, em matéria de poesia, se faz actualmente no Brasil. E devemos-lo (falo por mim) a contactos afectivos entre poetas de ambos os países [...] ²⁰. (FREITAS, 2017)

Ainda em relação aos laços luso-brasileiros, observamos que nas recensões críticas presentes na revista, que são uma espécie de valorização, bem como de estímulo para a leitura²¹ (ou, no caso dos CDs, para a escuta), não há indicação de nenhuma obra brasileira²², entretanto, observamos outras nacionalidades não europeias ou no limite europeu, como a chinesa, a turca e a eslovena, o que parece transmitir o ponto de vista de que é

19 Nomes brasileiros participantes: Pádua Fernandes, Fabiano Calixto, Fabio Weintraud, Luca Argel, Luis Maffei. Desses os mais publicados (média de 5 números) são Pádua Fernandes e Fabio Weintraud.

20 Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2017/12/10/um-fato-no-limite-da-nudez-entrevista-com-manuel-de-freitas-por-fabio-weintraud/>>.

21 “A recensão, além das suas funções pedagógicas e de convite à leitura contribui de modo decisivo, pela valoração negativa ou positiva que pressupõe, para a consagração ou esquecimento duma obra. Ela aumenta ou diminui, sem sombra de dúvida, o chamado *leitor real*, ou seja, o número de pessoas que efectivamente lêem o livro. Intervém portanto, de forma mais ou menos directa, no processo de recepção da obra literária, funcionando em muitos casos o crítico como intermediário entre a obra e o público” (ROCHA, p. 100).

22 A única referência a uma obra literária brasileira encontra-se no ensaio “Interferência e vazio (a partir da leitura de *Telefunken* e *Pulsatilla*) – nº 16, escrito por Silvana Rodrigues - que analisa alguns aspectos da poética de Luis Maffei (que já colaborei com a revista uma vez).

mais necessário valorizar culturas distantes do que uma cultura próxima como a brasileira. Pode ser que a ausência de resenhas de obras brasileiras se deva à escassez observada por Manuel de Freitas, porém, será que as obras – traduções – chinesas, turcas, eslovenas circulam mais do que livros brasileiros que já estão em português? Em outras palavras, não será isso um posicionamento deliberado frente a outra poesia de língua portuguesa?

Outro aspecto particular da revista – aliás, a **Telhados de Vidro** tem detalhes que fogem à ordem do convencional – é o modo como as informações pré-textuais estão organizadas, nisso incluímos os sumários e os textos de abertura. Estes, aliás, são raríssimos²³ – presentes, apenas, no primeiro número e no décimo; os sumários pouco explicam acerca dos textos que virão, destacando, em geral, somente o nome dos colaboradores do número. Não há o recorte preciso de “seções” da revista que se repetiriam todo número, mas há uma parte inicial sempre intitulada “A antologia em (ano do número da revista)”, bem como as resenhas críticas, denominadas “Efeitos Secundários”. Se, para o leitor inicial, isso pode significar um território sem guia, pouco acolhedor, para o leitor independente, acostumado a conviver com a poesia, há uma liberdade de movimento bastante sedutor; o percurso de leitura pode ser feito como se desejar. Assim, a revista acaba por se constituir um lugar de encontro daqueles que fazem e pensam poesia com autonomia. Ao optar por uma circulação restrita, a revista aposta nesses leitores para os quais a poesia importa e resiste por não se submeter à secundarização comercial e cultural, nem se restringir a nomes consagrados e facilmente editáveis. **Telhados de vidro**, não tendo números temáticos nem edições consagradoras de poetas,

23 O que nos levou, como pesquisadores, a recorrer a entrevistas e conversas com os diretores dessa revista, publicadas em diversos locais, para melhor compreendermos o que esperam ou o que dizem acerca da **Telhados de Vidro**.

manifesta um posicionamento crítico pelo silêncio e pela ausência. Os poetas que ali estão presentes com seus poemas ou seus textos críticos partilham uma ideia de defesa da poesia no cotidiano, cada vez mais despoetizado.

Voltando à questão estrutural da revista, como já referimos, ela não apresenta rubricas fixas em todas os números, além de deslocar constantemente a noção de gênero em poesia, uma vez que tanto há os poemas tradicionalmente compostos como textos em prosa em que o princípio poético se mantém. O leitor experimenta, de página a página, possibilidades textuais. Exige-se dele ser “*leitor em movimento*”. A flutuação e heterogeneidade de formas, temas e dicções, na revista, também está intimamente relacionada à pluralidade do contemporâneo. Quando um número apresenta todas as rubricas “recorrentes” da revista, registram-se cinco “zonas” de produção: 1- poemas em verso e em prosa de diversos nomes sem nenhum princípio crítico organizativo, por vezes apenas a ordem alfabética (essa parte recebe o título de “A antologia em (ano)”. Por vezes, há um primeiro poema de poeta bastante conhecido quase como epígrafe do número; 2- poemas traduzidos de autores estrangeiros; 3- textos literários em prosa (que transitam entre gêneros) de diversos autores; 4- textos ensaísticos – geralmente referentes à contemporaneidade e ao lugar da poesia, mas também textos sobre artes plásticas, bem como sobre determinados aspectos de uma dada dicção poética, de modo geral, relacionada a uma ideia de poesia na atualidade e, por fim, 5- recensões críticas (“Efeitos Secundários”). Note-se que não há um número fixo de páginas destinadas à prosa, ao poema, ao ensaio e assim por diante, ou seja, numa dada edição pode ocorrer a publicação de três ensaios, ao passo que em outra, dois, ou até mesmo nenhum, visto que, como afirma

Manuel de Freitas “Cada número é sempre uma incógnita: dos 20 ou 30 autores que convidamos, nunca sabemos qual vai ser ao certo o elenco final, nem o que iremos receber”, isto é, “o convidado manda o que quiser, poema, ficção, ensaio, ele é que sabe”(QUEIRÓS, 2015). Assim, o leitor, que se adapta a – ou se identifica com - esse tipo de instabilidade, ao abrir a **Telhados de Vidro**, também sempre se surpreende e desloca seu movimento de leitura.

Em relação aos poetas presentes nessa revista, abrindo as tais “Antologia em...(ano)” tanto há nomes consolidados do século XX, como outros menos referidos: Mario Cesariny, Pedro Oom, José Amaro Dionísio, Luiza Neto Jorge, Jorge de Sena, Carlos de Oliveira, Fernando Assis Pacheco, Manuel de Castro, António José Forte, Ruy Cinatti, Eduardo Guerra Carneiro, Ângelo de Lima, Vitorino Nemésio, Ernesto Sampaio, Tomaz de Figueiredo, António Reis, António Ramos Rosa e Fátima Maldonado. Assim, essas escolhas significam uma espécie de reconhecimento da “malta”.²⁴ Ainda que os poetas sejam de décadas mais afastadas, o gesto de escolha ressalta o quanto atual é a poesia desse poeta, refletindo uma ideia de contemporaneidade. Como afirma Paula Cristina Costa – à luz, é claro, de Agamben – “será contemporâneo aquele texto ou autor que se consegue eternizar, ultrapassar as barreiras da data em que viveu e publicou, e projectar-se num sem tempo, num presente fora do tempo do aqui e do agora” (COSTA, 2015, p. 221). Vale ainda observar que os poetas vivos que vão sendo citados na revista também colaboram com ensaios críticos ou têm livros editados pela Averno²⁵, o que reforça a ideia de que a revista, ao

²⁴ No português de Portugal, é frequente o uso desse termo para indicar companheiros, parceiros numa atividade em geral prazerosa.

²⁵ Ver em < <http://editora-averno.blogspot.com/> >.

reunir escritores de diferentes momentos, forma, como afirma Clara Rocha sobre as revistas literárias, um “palimpsesto de gerações” (ROCHA, 1985, p. 213). Em relação aos poemas, ao repetir em diferentes números a contribuição de mesmo poeta, acaba-se por constituir, para cada um, uma espécie de pequena antologia. Igualmente ao reunir poemas de diferentes poetas num número, sob o título “Antologia em ... (ano)”, marca-se um gesto crítico significativo, já que são escolhidos. Desse modo **Telhados de Vidro** é uma cena crítica da poesia portuguesa, recortando certa produção que condiz com a ideia de Literatura defendida pela revista, como afirma Manuel de Freitas “Há um lado que está para lá do texto: só convidamos alguém cuja postura ética nos inspire alguma cumplicidade, e isto tanto vale para poetas como para ensaístas ou tradutores” (QUEIRÓS, 2015). Ou seja, forma-se uma cena de escrita que provoca uma cena de leitura, uma vez que “a revista literária ou de interesse literário é, por definição, um espaço de afirmação colectiva de criadores – a que podem juntar-se críticos literários, pensadores, homens de cultura ou artistas plásticos” (ROCHA, 1985, p. 85).

Se juntarmos todos os números dessa revista até o momento publicados, teremos uma grande antologia que apresenta ao leitor um cenário poético convergente com a “po-ética” defendida pelos seus diretores ou pequenas antologias determinadas por algumas ideias-chave que atravessam a coleção de números. Esse mesmo procedimento ocorre, por sua vez, na tradução de poemas de autores estrangeiros (seção muito valorizada pela revista). Essa preocupação de abrir a cena de leitura para além da língua portuguesa colabora para a oxigenação do tecido poético e para a formação mais aberta do leitor português de poesia. Não

à toa Manuel de Freitas afirma em entrevista²⁶ que “Nas revistas **Telhados de Vidro** e **Cão Celeste**, temos procurado (eu e a Inês Dias, além de outros tradutores assíduos) partilhar textos de autores pouco conhecidos ou valorizados em Portugal”²⁷. Como se vê no quadro a seguir, há vozes de diferentes países (apesar da predominância da Europa em relação ao continente americano) e de diferentes épocas (tais como poetas contemporâneos e os românticos alemães), mas que apresentam em comum, de modo geral, uma preocupação em pensar e interrogar a literatura e a linguagem.

Diego Doncel	Espanha	Poema
Konstandinos Kavafis	Grécia	Poema
Malcolm Lowry	Inglaterra	Poema
Thom Gunn	EUA	Poema
Toni Montesinos	Espanha	Poema
Elisa Biagini	Itália	Poema
Marcial	“Império Romano”	Poema
Djuna Barnes	EUA	Poema
Dylan Thomas	Reino Unido	Poema
Friedrich Hölderlin	Alemanha	Prosa (ensaio)
Mariano Peyrou	Argentina	Poema
Robert Schindel	Áustria	Poema
Louise Glück	EUA	Poema
Friedrich Hölderlin	Alemanha	Epigrama
Schelling	Alemanha	Prosa (ensaio)
Jules Renard	França	Excertos
Ugo Foscolo	Grécia	Poema
Fernando Arrabal	Espanha	Poema
Ignacio Escuin Borao	Espanha	Poema
Luis Alberto Cuenca	Espanha	Poema

²⁶ Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2017/12/10/um-fato-no-limite-da-nudez-entrevista-com-manuel-de-freitas-por-fabio-weintraub/>>.

²⁷ Idem

Heinrich Von Kleist	Alemanha	Anedotas e narrativas
Josep M. Rodríguez	Espanha	Poema
Pablo Fidalgo Lareo	Espanha	Poema
John Mateer	Austrália	Poema
Amalia Bautista	Espanha	Poema
Fábio Michieli	Itália	Poema
Gerard Malanga	EUA	Poema
Linda Maria Baros	Romênia	Poema
Novalis	Alemanha	Carta
Aris Alexandrou	Grécia	Poema
Amy Lowell	EUA	Poema
Arthur Rimbaud/ Paul Verlaine	França	Poema
David Berman	EUA	Poema
Gustavo Adolfo Bécquer	Espanha	Poema
Heiner Müller	Alemanha	Poema
Jeannette Lozano	Itália	Poema
Antonio Machado	Espanha	Prosa (fragmentos)
Friedrich Schlegel	Alemanha	Prosa (excertos sobre poesia)

Se há essa busca de heterogeneidade espacial e temporal, há também uma ressalva feita por Manuel de Freitas: “Não temos editado muitos poetas com menos de 30 anos” “Não aparecem naturalmente com a qualidade que o justificasse e não vale a pena estar a inventá-los...” (QUEIRÓS, 2015). Ou seja, a revista tem um forte teor crítico a guiar suas escolhas. Mas, mesmo com a heterogeneidade dos colaboradores, há a compreensão de um princípio que une todos esses participantes, “elementos comuns, de laços, de cumplicidades” (CAMARGO, 2013, p. 10), o que pode ser sintetizado talvez na ideia de atrito, de resistência que a poesia mantém como discurso insubmisso. Tais vozes não formam

um grupo nem movimento, dada a pluralidade de ideias, formas, dicções e temas, no entanto a presença dessas vozes articuladas em conjunto²⁸ fica evidente ao longo da leitura dos textos, com a utilização de formas de endereçamento (dedicatórias, epígrafes, referências internas, etc), além é claro das recensões críticas (principalmente, as de Manuel de Freitas, presentes no seu livro **Incipit**, reunindo resenhas de livros que impactaram, segundo seu ponto de vista, o cenário poético português) as quais, muitas vezes, comentam obras dos autores que colaboram na revista. A recensão além de ser um convite à leitura para além do espaço da revista, é também um meio “de formação literária, tanto dos colaboradores como dos leitores de uma revista”.²⁹

Outro levantamento mais abrangente, baseado na análise dos vinte e três números da revista, bem como no site da Averno, comprova a ideia de que os nomes presentes nas edições são recorrentes. É relevante notar que alguns nomes aparecem com uma certa constância. Deixam de aparecer nessa revista muitos outros poetas valorizados ou reconhecidos pela crítica universitária ou jornalística, como, por exemplo, Gastão Cruz, Nuno Júdice, Luis Quintais e Pedro Mexia. Esse apagamento de nomes corresponde a uma declaração de não interesse, um gesto fortemente crítico, portanto. Entre os nomes mais recorrentes, em poesia e/ou prosa (prosa literária ou crítica), excetuando o casal editor Manuel de Freitas e Inês Dias, destacamos: Joaquim Manuel Magalhães, Adília Lopes, António Barahona, A.M. Pires Cabral, Fátima Maldonado, João Miguel Fernandes Jorge, Gil de Carvalho, Rui Pires Cabral, Silvina Rodrigues Lopes, José Miguel Silva, Fernando Guerreiro e Jorge Roque. Esse

²⁸ Para além desses aspectos, observamos também a formação de um grupo através dos livros editados pela Averno, uma vez que, em sua maioria, seus autores são os mesmos presentes na revista.

²⁹ Clara Rocha, *Revistas literárias do século XX em Portugal*, p. 59.

destaque de nomes nos leva a concluir como os poetas de 70, com obra ainda em movimento, como Joaquim M. Magalhães e João Miguel Fernandes Jorge, convergem em ideias³⁰ com as duas revistas **Cão Celeste** e **Telhados de Vidro** e como críticos como Silvina Rodrigues Lopes e Fernando Guerreiro dão o tom reflexivo sobre literatura e seu confronto com o mundo. Constitui-se assim um diálogo interno muito forte, muito articulado entre nomes de experiência sedimentada e autores mais novos. Há um compromisso “po-ético” entre eles. Se há linhas temáticas de larga tradição lírica como tempo e finitude, a experiência amorosa e a indagação sobre a palavra poética, tais semânticas são ressignificadas para o espaço da vida urbana contemporânea, massificante e distópica. Outra linha temática destacável é o lugar da arte – em especial da poesia – e, conseqüentemente, do poeta/artista no mundo atual. Ou seja, as cenas de escrita e de leitura são fortemente auto-reflexivas e críticas sobre a contemporaneidade: “A poesia, a arte, voltando-se para elas mesmas, por um movimento ao qual os tempos não são alheios [...]”³¹. Outro aspecto a enfatizar é a prática de apropriação tão recorrente na poesia pós anos 80. O diálogo interno e externo entre poemas e poetas se faz em muitas direções, deslocando-se vozes como as de Camões, Cesário Verde, Fernando Pessoa e Álvaro de Campos.

³⁰ No texto jornalístico “Uma revista com qualidades” já citado anteriormente, publicado no suplemento Ipsilon, do Jornal Público (QUEIRÓS, 2015), há uma passagem interessante: “[...] quando mostraram a Gaspar o projecto da **Telhados de Vidro**, este diz ter-se lembrado dos esforços de Vitor Silva Tavares para ressuscitar, em meados dos anos 80, a velha revista & etc, que dirigira em 1973 e 1974. “A **Telhados de Vidro** tem uma personalidade bem vincada, mas acho que há uma espécie de passagem de testemunho, como se a revista que Vitor Silva Tavares não conseguiu fazer nos anos 80 se tivesse materializado de outra forma 20 anos mais tarde”, disse ao Ipsilon, sem saber que o histórico editor de Herberto ou Luiz Pacheco já só teria um dia de vida. Mas se o espírito da & etc pode ter ressurgido na **Telhados de Vidro**, talvez seja legítimo encontrar um precedente mais próximo na efêmera revista *As Escadas Não Têm Degraus*, que António M. Feijó, João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães dirigiram para a Cotovia entre 1989 e 1991. O formato e a organização têm algumas afinidades e as duas publicações partilham vários autores.”

³¹ Blanchot, *O livro por vir*, p. 297, 2005.

Esta preocupação com o tempo em que se vive, manifesta-se, também, nos ensaios. É o que pode ser observado, por exemplo, em: “A anomalia poética” (nº1) que reflete sobre o lugar da poesia, no mundo capitalista atual; “A especialização em Literatura (e outras artes)” (nº4) que medita sobre o processo de especialização e fragmentação nas Artes, cada vez maior, no mundo contemporâneo; “O declínio da poesia” (nº6) que pensa acerca do processo de secundarização da poesia desde os seus primórdios – ainda extremamente ligada a música - até os dias de hoje. Também há textos que discutem mais detidamente sobre determinadas poéticas: “Memória da cidade” (nº2) que discute o lugar da memória na poesia de Camões e de Camilo Pessanha; “Luís Miguel Nava: Hard poetry” (nº18) que reflete sobre a presença do corpo na poesia de Luís Miguel Nava e de Álvaro de Campos; “Um homem só” (nº12) que pensa a poesia de António Nobre. Além desses ensaios sobre poéticas, há outros sobre as artes visuais e plásticas, um veio iniciado fortemente por Jorge de Sena, com seu **Metamorfoses** (1963), e que João Miguel Fernandes Jorge, como poeta e crítico de arte continuou admiravelmente com voz própria. Vemos assim como **Telhados de Vidro** é uma revista firmemente contemporânea, pensando a poesia como opção pessoal cada vez mais necessária. Ao misturar vozes de diferentes gerações³², sem hierarquias ou explicações, esse deliberado gesto crítico ressalta, em consonância com Agamben (2009), que o contemporâneo é aquilo que permanece atual.

As manifestações escritas de Manuel de Freitas, a voz editorial de **Cão Celeste e Telhados de Vidro**”, em entrevistas ou textos críticos ou comentários em blogs e outros espaços de

32 Por exemplo, de A.M. Pires Cabral que estreou na década de 70, de Rui Baião que estreou na década de 80, de Miguel Martins que estreou em 95, além é claro de alguns nomes da dita *geração 00* de Manuel de Freitas

comunicação com os leitores, acabam por sinalizar a necessidade constante de atritar cenas de escrita e cenas de leitura. Tais revistas, portanto, contribuem fortemente para problematizar com inteligência o panorama português de produção poética (mas também o nosso, por deslocamento....), tanto no âmbito da realização de poemas, quanto na exposição crítica e ensaística, bastante atentas que são ao tempo de agora, com seu entrecruzamento de textualidades, suas demandas, suas tensões, diversidade de meios e modos de criação.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Argos: Chapecó, 2009.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone –Moisés. Martins Fontes: São Paulo, 2005.

CABRAL, Cleber Araújo; LIMA, Sérgio Henrique da Silva. Roteiro de variações: entrevista com Manuel de Freitas. **Em tese**, Belo Horizonte, v.20, n°3, p. 250-257, 2014.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. Por que ainda lemos revistas de poesia? Apontamentos para o estudo da poesia brasileira em suas revistas. **Boletim de Pesquisa NELIC**, Florianópolis, v.13, p. 5-14, 2013.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. Revistas Literárias e Poesia Brasileira Contemporânea. **Boletim de Pesquisa NELIC**, FLORIANÓPOLIS, v. 4, p. 5-12, 1999.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. Dos poetas e/em suas revistas. In: Célia Pedrosa; Ida Alves. (org.). **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. 1ed.Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, v. 1, p. 226-238.

CÃO CELESTE. Lisboa: Averno, n. 1, 2012 / n. 13, 2019.

COSTA, Paula Cristina. O clássico e o contemporâneo, hoje, em alguma poesia portuguesa contemporânea. **Abril Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, vol. 7, n° 15, p. 219-224, 2015.

Editora Averno. Disponível em: < <http://editora-averno.blogspot.com/> >. Acessado em: 27/09/2020.

FREITAS, Manuel. **Incipit**. Lisboa: Averno, 2015.

MAFFEI, Luis. Poetas sem qualidades: em busca da contemporaneidade possível. **Textura**, Canoas, n° 14, p. 5-14, 2006.

PIRES, Daniel. **Dicionário das revistas literárias portuguesas do século XX**. Lisboa: Contexto, 1986.

QUEIRÓS, Luís Miguel. Uma revista com qualidades. **Jornal Público (ípsilon livros)**. Disponível em: < <https://www.publico.pt/2015/09/25/culturaipsilon/noticia/uma-revista-com-qualidades-1708625> >. Acessado em: 21/09/2020.

RELÂMPAGO revista de poesia. Lisboa: Fundação Luis Miguel Nava, n° 1, 1997 / 39-40, 2017.

Revista Intervalo. Disponível em: < <http://revistaintervalo.tumblr.com/> >. Acessado em: 20/09/2020.

ROCHA, Clara. **Revistas Literárias do século XX em Portugal**. Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1985.

SILVESTE, Osvaldo; SERRA, Pedro. **Século de Ouro**. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX. Lisboa: Cotovia, 2002.

TELHADOS DE VIDRO, Lisboa: Averno, n° 1, 2003 / n° 22, 2017.

WATSON, Leonor Paiva. Livraria Poesia Incompleta reabre já ao virar da esquina. **JN**. Disponível em: < <http://www.jn.pt/artes/interior/livraria-poesia-incompleta-reabre-ja-ao-virar-da-esquina-9953564.html> >. Acessado em: 27/08/2020.

WEINTRAUB, Fábio. **Um fato no limite da nudez: entrevista com Manuel de Freitas.** Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2017/12/10/um-fato-no-limite-da-nudez-entrevista-com-manuel-de-freitas-por-fabio-weintraub/>>. Acessado em: 20/09/2020.

Poetas sem qualidades: o irônico projeto antológico de Manuel de Freitas

Julia Telésforo Osório*

Resumo

A antologia **Poetas sem qualidades** consiste no primeiro título do catálogo da editora lisboeta Averno. Em seu paratexto prefacial, intitulado “O tempo dos puetas”, fundamenta-se a política comercial desse selo, que consiste em não encaminhar, mercadologicamente, reedições dos livros já publicados que apresentam a poesia de autores contemporâneos pouco reconhecidos criticamente. Neste artigo, discuto o referido posicionamento editorial, reconhecendo a seleta que o registra como objeto irônico, uma vez que critica posicionamentos literários de viés institucional ao formular uma atitude de resistência caracterizada pela sua base argumentativa construída por meio de uma dicção acadêmica. Também apresento uma reflexão acerca da recepção crítica destinada à antologia em textos pertencentes a dois periódicos, aqui representada por um texto de Gastão Cruz componente do número 12 da revista portuguesa **Relâmpago** (2003) e também por um artigo de autoria do poeta Nuno Júdice, publicado em 2009 pela revista brasileira **Via Atlântica**.

Palavras-chave: Averno. Literatura portuguesa contemporânea. Poetas sem qualidades. Política editorial. Recepção crítica.

* Doutora em Literaturas pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atualmente, é professora da Educação de Jovens e Adultos da Prefeitura Municipal de Florianópolis. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-5135-7048>.

Poetas sem qualidades: Manuel de Freitas's ironic anthological Project

Abstract

The anthology **Poetas sem qualidades** is the first title of the Averno's catalog, a Publisher from Lisbon. Entitled "O tempo dos puetas", the preface is the base of the commercial policy of this label, which consists of not make a second edition of books already published of authors not as much known critically. In this article, I discuss this editorial position, recognizing as an ironic object, since it criticizes literary positions of institutional base when formulating an attitude of resistance characterized by its argumentative basis built through an academic diction. I also present a reflection on the critical reception for the anthology in texts belonging to two journals, represented here by a essay by Gastão Cruz, published on number 12 of the Portuguese magazine **Relâmpago** (2003), and also by an article by Nuno Júdice, published in 2009 by the Brazilian magazine **Via Atlântica**.

Keywords: Averno. Contemporary Portuguese Literature. Poetas sem qualidades. Editorial politics. Critical reception.

Recebido em: 30/09/2020 // Aceito em: 05/12/2020

Em 2002, o poeta contemporâneo português Manuel de Freitas publicou uma antologia de poesia intitulada **Poetas sem qualidades**, que consiste no primeiro título do catálogo do selo Averno, do qual ele é editor frequente, e se dedica à apresentação de uma das vertentes da poesia contemporânea portuguesa integrante do mercado editorial datado deste início de século XXI. Se fosse comparado a outras publicações pertencentes a mais renomadas editoras comerciais, o volume poderia ser praticamente desconhecido do atual público leitor de poesia portuguesa, visto que ele foi lançado em uma ínfima tiragem de 350 exemplares pela citada editora, que mantém, como prática comercial, a publicação sem reedição de seus títulos numa média de 300 exemplares cada. Apesar de ter sido restrito o lançamento da seleta no mercado editorial português naquele momento, ela atingiu um número maior de leitores em comparação à quantidade de exemplares que foram, então, disponibilizados para venda no comércio de livros de língua portuguesa, pois assim comentou Sabrina Sedlmayer sobre o contexto de publicação dessa recolha:

[...] Muitas vezes ligada à força dos movimentos geracionais e em tons de manifesto poético, ou até mesmo como a cartografia (ou genealogia) de um determinado poeta e suas “vozes comunicantes”, as antologias possuem uma vigorosa recepção. Vale a pena lembrar, a título de exemplo, o sucesso editorial, ocorrido em 2002, quando a antologia organizada por Manuel de Freitas, *Poetas sem qualidades*, lançada por uma editora alternativa, esgotou em apenas dois meses de venda. (SEDLMAYER, 2015, p. 160)

Acerca da crise e do mal-estar da literatura e das estatísticas voltadas aos produtos culturais que, a princípio, seriam lidos por poucos, afirma Marcos Siscar que há uma

insistente elaboração de pesquisas baseadas em estatísticas e dirigidas ao grande público, as quais, frequentemente limitadas por precaução ‘metodológica’ [em nota, Siscar exemplifica isso ao citar a pesquisa feita pelo Nation Endowment for the Arts], a rigor deixam de enfrentar a dificuldade dos dados objetivos, muito mais complexos do que se pensa e não raro contraditórios: venda de livros, produção editorial ao longo da história, fluxo de traduções, uso de bibliotecas [No Brasil, há um exemplar da antologia de Manuel de Freitas no acervo do Real Gabinete Português de Leitura na cidade do Rio de Janeiro], circulação de livros usados, [empréstimos entre usuários, reprodução de livros em fotocópias e digitalizações on-line], variedade de suportes de texto (livros, revistas especializadas, imprensa escrita), tipos de uso da literatura (na educação, nas diversas artes), além, é claro, do fenômeno da Internet, essa gigantesca biblioteca, que tem sido considerada também como um laboratório de criação literária. (SISCAR, 2010, p. 18-19)

O citado formato antológico constitui-se, estruturalmente, por quatro paratextos (uma epígrafe, uma nota do organizador, um prefácio e uma seção nomeada “9x7”) que o organizam, além da presença dos poemas selecionados. Essa distribuição paratextual evidencia, ao leitor, o diálogo proposto pelo organizador com textos que lhe seriam importantes para fundamentar sua atitude mercadológica de fundação de um selo editorial de viés “alternativo” a partir de referências a nomes de escritores e a conjunturas literárias específicas, como os de Luís de Camões, Herberto Helder, Robert Musil, Charles Baudelaire, T. S. Eliot e outros importantes autores da literatura ocidental. O prefácio, em específico, encaminha a compreensão do motivo pelo qual as produções daqueles poetas foram eleitas para integrar a recolha e o respectivo projeto comercial da Averno, uma vez que, até o ano de 2002, os nove autores tinham publicado poucos livros

de poesia por pequenas editoras: Carlos Alberto Machado, **Mundo de aventuras** (Ataegina, 2000), **Ventilador** (Elefante Editores, 2000) e **Mito** (&etc, 2001); Ana Paula Inácio, **As vinhas de meu pai** (Quasi, 2000) e **Vago pressentimento azul por cima** (Ilhas, 2000); Carlos Luís Bessa, **Legenda** (Edições Atlas, 1995), **Termómetro-Diário** (Black Sun Editores, 1998), **Olhos de morder lembrar e partir** (Black Sun Editores, 2000) e **Lançam-se os músculos em brutal oficina** (&etc, 2000); Rui Pires Cabral, **Geografia das estações** (Edição do Autor, 1994), **A super-realidade** (Edição do Autor, 1995) e **Música antológica & Onze cidades** (Presença, 1997); João Miguel Queirós, **Veludo 038** (&etc, 1998); José Miguel Silva, **O sino de areia** (Gilgamesh, 1999) e **Ulisses já não mora aqui** (&etc, 2002); Nuno Moura, **Não saia nem entre após aviso de fecho de portas** (Signo, 1993), **Soluções do problema anterior** (&etc, 1996), **Nova asmática portuguesa** (Mariposa Azul, 1998) e **Os livros de hélice fronteira, Regina Neri, Vasquinho Dasse, Ivo Longomel, Adraar Bous, Robes Rosa, Estevão Corte e Alexandre Singleton** (Mariposa Azul, 2000); Vindeirinho, **Domésticos** (Black Sun Editores, 2001); e Anónimo: **Bardamerda – Poemas citacionistas contemporâneos** (&etc, 1999).

O tipo de publicação “antologia” constitui-se, tradicionalmente, em uma das maneiras de institucionalização de autores e textos literários reconhecidos, o que contribui para a formação da ideia de cânone ao longo da história da literatura (CEIA, 2010, s/p). No entanto, essa definição não se aplica a **Poetas sem qualidades**, na medida em esse livro traz um panorama de obras de autores que estavam em plena atividade e que, até aquele momento, haviam publicado poucos livros de

poesia, como visto. Devido a isso, Manuel de Freitas não teria pretendido uma tentativa de inserção dos autores por ele eleitos no cânone poético português com a publicação desse formato antológico, mas sim uma estratégia de destacar tais nomes no mercado editorial daquele país ao agrupar poemas de diferentes autores pouco reconhecidos em um livro de viés seletivo pouco acessível comercialmente, que havia sido esgotado rapidamente. Nesse sentido, torna-se interessante considerar o fato de a publicação de uma antologia, na atualidade, pressupor um ato crítico para a sua composição além de se configurar como um dos modos de legitimação de viés canônico de obras literárias, segundo Carlos Felipe Moisés:

Toda antologia, como ato crítico que é, traduz uma avaliação. [...] O pressuposto básico é a confiança que depositamos no organizador da antologia. [...] Sendo um ato crítico, seletivo, toda antologia deixará de fora alguns poetas. Incluir a todos, indistintamente, seria evidente demonstração de falta de critério. O que se espera de uma antologia é exatamente isto: um critério, com o qual as escolhas serão coerentes. Tirante os casos extremos, porém, não há o que reclamar de uma coletânea que exclua A, B ou C e inclua X, Y ou Z, se for um trabalho responsável e competente. Neste caso, o critério adotado será capaz de justificar inclusões e exclusões. Poderemos discordar *in toto*, do critério adotado, mas será perda de tempo fazer reparos à presença ou à ausência deste ou daquele poeta. Há muito as antologias [das últimas décadas] deixaram de ser o que sempre foram: aquele objeto confiável, que revela quais poetas merecem ser lidos. Antes os poetas criavam uma obra, para só então virem a ser incluídos em antologias, e isso confirmava o prestígio anteriormente adquirido; hoje, figurar em uma já confere o prestígio que a obra, quando vier a existir, talvez confirme. (MOISÉS, 2013, s/p)

No polêmico prefácio intitulado “O tempo dos puetas”

[sic], escrito na primeira pessoa do organizador, articula-se uma fala assumidamente crítica que contrapõe as poéticas dos mencionados nove autores a de outras vozes que também publicavam naquele momento, que possuíam, entretanto, um modo de fazer e de conceber a matéria poética distinto de outros autores de viés mais acadêmico, como Manuel Alegre e Nuno Júdice (FREITAS, 2012, p. 158-159). Logo na primeira frase lê-se: “A um tempo *sem qualidades*, como aquele em que vivemos, seria no mínimo legítimo exigir poetas sem qualidades” (FREITAS, 2012, p. 155). Marcados em minúsculas, assim como ocorre na capa do livro, os autores que intitulam a seleta são apresentados como resultado de uma exigência legítima da contemporaneidade:

O que importa reter para os propósitos desta antologia, é, antes de mais, a relação do(s) poeta(s) com o seu tempo (e, fatalmente, com os mecanismos mentais e axiológicos que o determinam). A questão que hoje se coloca – em Portugal, que é onde estamos – prende-se sobretudo com o apreço «qualitativo» por anacronismos e ourivesarias e com o *resto*. Esta antologia, que não foi subsidiada nem gastou solas no Parnaso, pretende contemplar isso mesmo: o(s) resto(s). [...] É deles (poetas sem qualidades) esta antologia – que não se quer consensual, não terá segunda edição e não pretende retratar nenhum período ou geração embora todos os poetas nela incluídos tenham começado a publicar a partir da década de noventa. (FREITAS, 2012, p. 155, 157 e 160)

No papel de editor, Manuel de Freitas se valeu de um enunciado prefacial que se filia à ideia moderna de “crise”, cujo discurso “se reconhece decisivamente na esfera do julgamento, da decisão, que, como se sabe, também está no radical grego *crisis*” (SISCAR, 2010, p. 11, grifos do autor).

Mantida em algumas produções poéticas, como as da vertente “sem qualidades”, desde o século XIX, como “*herança crítica da literatura*” (SISCAR, 2010, p. 20, grifos do autor), a crise moderna resiste ao “desenvolvimento da sociedade industrial de massa”, ao “fantasma da transformação do humano em mercadoria” e à “constituição de um ponto de vista aritmético sobre a realidade social” (SISCAR, 2010, p. 20). Nesse sentido, o organizador de **Poetas sem qualidades** deu continuidade, nesse objeto mercadológico, a um modo de compreensão moderno da arte poética já legitimado criticamente em obras de outros poetas e vertentes literárias:

[...] [Prefácio] Foi ainda Benjamin um dos primeiros a constatar que a *qualidade* passou a ser, nas sociedades industrializadas, sinónimo de *quantidade*. Seria razoável supor que aqueles que menos confortavelmente enfrentariam esta situação seriam os poetas até porque — ao contrário do que parece suceder com os romancistas — «não há por aí as máquinas maternas de produzi-los serialmente». [Herberto Helder, *Phototom & Vóx*] [...] Que se lhe chame ou não «democracia» é o que menos importa; estamos perante o reino do quantitativo, da mercadoria que se assume como tal. Ao homem reificado, cabe um tempo — e também, cada vez mais, um espaço — *sem qualidades*. [...] É sabido que, com Baudelaire, ganha forma a ideia ocidental de *modernidade*, sentida, antes de mais, enquanto necessidade estética e, porventura, consequência de um declínio moral. Mas é também com Baudelaire que surge a primeira grande denuncia do *progresso* [...]. Não por acaso, é ainda em Baudelaire que se dá a ler a sátira algo ambígua do poeta aureolado, anacrónica figura que se não adequa já à inescapável realidade urbana e económica (num sentido lato). Perder a auréola, para o autor de *Le Spleen de Paris*, apresenta-se simultaneamente como uma fatalidade e como uma responsabilidade estética (uma ética da contemporaneidade, se preferirmos). O poeta aureolado, como observou Benjamin, adquiriu para o penetrante olhar baudelairiano um estatuto de

“vieillerie” [Walter Benjamin, “Sur quelques thèmes baudelairiens”]. Por outras palavras, a partir de Baudelaire, a indissociabilidade entre o poeta e o seu tempo adquiriu a força de uma evidência. O declínio da aura significa, entre outras coisas, o predomínio do temporal sobre o eterno e, concomitantemente, da prosa sobre o verso (em termos comerciais, pelo menos). (FREITAS, 2002, p. 5, 9, 10 e 11)

Um discurso semelhante aos das esferas institucionais académicas é o que, ironicamente, predomina nesse paratexto, no qual há citações, notas de rodapé, referências a uma ideia de tradição, a estilos e a modos de entendimento de arte literária como recurso argumentativo capaz de embasar determinada reflexão, apesar de ele registrar uma crítica a uma vertente mais académica de compreensão da poesia. Já no seu primeiro parágrafo leem-se gestos academicistas relacionados à tradição, à poesia moderna, a autores e a obras literárias legitimadas. Isso evidencia uma atenção do organizador do volume destinado à sua receptividade, principalmente crítica de viés institucional, uma vez que existe, nele, a prévia formulação argumentativa que justifica, nos moldes académicos, seu ato crítico antológico antes mesmo de o livro ser efetivamente publicado e, por consequência, lido por diferentes sujeitos:

[...] Curiosamente, estes últimos [poetas sem qualidades] parecem ser não apenas uma espécie rara, como pouco apreciada. Sinal dos tempos, poder-se-ia concluir, evocando de passagem a *distracção* fundamental que caracteriza, segundo Walter Benjamin, os apetites das massas¹ [Nota 1: Cf. Walter Benjamin, “L’oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique” in *Ouvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 109.]. Foi ainda Benjamin um dos primeiros a constatar que a *qualidade* passou a ser, nas sociedades industrializadas, sinónimo de *quantidade*² [Nota 2: Cf. *Ibidem*, p. 107.]. Seria razoável supor que aqueles que menos confortavelmente enfrentariam esta

situação seriam os poetas, até porque – ao contrário do que parece suceder com os romancistas – “não há por aí as máquinas maternas de produzi-los serialmente”³ [Nota 3: Herberto Helder, *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987 (2a edição), p. 168.]. E houve, de facto, um poeta (e excelente crítico da cultura) que voltou a lembrar que havia gente a mais e vida a menos: T. S. Eliot⁴ [Nota 4: “[...] muito simplesmente, há gente demais” – T. S. Eliot, “Uma Nota Sobre Cultura e Política” in *Notas Para uma Definição de Cultura*, Lisboa, Século XXI, 1996, p. 99.]. Algum tempo depois, Guy Debord dissecou implacavelmente a *sociedade do espetáculo* em que, salvo informação em contrário, continuamos a viver. Que se lhe chame ou não «democracia» é o que menos importa; estamos perante o reino do quantitativo, da mercadoria que se assume como tal. Ao homem reificado, cabe um tempo – e também, cada vez mais, um espaço – *sem qualidades*. (FREITAS, 2012, p. 155-156)¹

Tal estratégia discursiva relaciona-se a uma das finalidades desse tipo de enunciado, conforme o entendimento do organizador da seleta, na medida em que, ao longo do prefácio, há uma prévia articulação crítica favorável à leitura do volume antes mesmo do contato efetivo de quem o lê com os textos poéticos que justificariam, em tese, a sua confecção. Desse modo, Freitas teria por objetivo viabilizar uma legitimação *a priori* da recolha antes do seu efetivo lançamento no heterogêneo cenário cultural português então instaurado em 2002. De fato, acredito que a tentativa, concebida de maneira intencionalmente provocativa — a partir de ataques explícitos a poetas e poéticas de viés “acadêmico” —, atingiu o seu propósito, pois houve o registro de repercussões críticas que abordaram a seleta tanto positivamente quanto o contrário, como se pode ler nos ensaios componentes do número 12 da revista de poesia **Relâmpago**

¹ Em colchetes, opto pela reprodução das notas presentes no texto, cujos grifos também lhe pertencem.

(2003), que tematizou a “Nova poesia portuguesa”, organizado por Fernando Pinto do Amaral. Além disso, há também o reconhecimento de **Poetas sem qualidades** como um marco da poesia contemporânea portuguesa, o que está registrado no número 33 da mesma revista, publicado no ano de 2013, por Fernando J. B. Martinho:

Para compreendermos a poesia portuguesa de mais recente revelação, temos de recuar, pelo menos, aos primeiros anos do novo milénio. Por esses anos, é organizada a antologia *Poetas sem qualidades* (2002), e vêm a público o n.º 12 da *Relâmpago* dedicado à “Nova poesia portuguesa” (2003), o número inaugural da revista *Telhados de Vidro* (Novembro de 2003) e a 3.ª edição, revista e aumentada da antologia *Anos 90 e agora* (2004). Ainda na primeira década deste milénio se situa o começo da publicação da revista *Criatura* (2008). (MARTINHO, 2013, p. 33, grifos do autor)

Em 2012, Manuel de Freitas publicou um breve texto intitulado “O *Post scriptum* em 2010”, no seu livro de ensaios *Pedacinhos de ossos* (2012). Nele, **Poetas sem qualidades** foi caracterizado como um “gesto irónico” (FREITAS, 2012, p. 163):

Há oito anos, quando eu e a Inês Dias (com o firme e generoso apoio do Olímpio Ferreira) decidimos criar a Averno, estávamos longe de esperar que o volume inaugural — *Poetas sem qualidades* — se viesse a tornar uma raridade bibliográfica e, nem sempre pelas melhores razões, uma antologia assiduamente referida. Expliquemo-nos. Essa antologia nasceu, obviamente, de um gesto irónico e de uma declarada falta de paciência para com certos arrebatamentos líricos mais ou menos consagrados. Mas a ironia passou ao lado de quase toda a gente, e a «cinzentania» reinante levou, como sempre, tudo demasiado a sério. Poderia até haver, naquele conjunto de poetas, vozes genuinamente avessas ao conceito de «qualidades», se o termo for entendido

como sinónimo de ornamento retórico gratuito ou floreado estilístico obsoleto. Porém, não seriam os editores nem o organizador estúpidos o bastante para proporem à circulação um conjunto de poetas que lhe parecesse, literariamente, «sem qualidades» (expressão que se viu, muitas vezes, alterada para o singular, com o desvio semântico inerente «sem qualidade»). «Sem qualidades» — sublinhemos, pois, o musiliano plural — poderia tão-só querer dizer «desprovidos de características imediatamente reconhecíveis» ou «desprovidos de qualidades aplicáveis ao tempo bárbaro, mercantil e acomodado em que vivemos». [...] Tratava-se — apenas — de acentuar vozes que manifestavam ou manifestam, de modo entre si bem distinto, algumas «qualidades outras», nos antípodas de um lirismo meramente oficial e/ou oficial. [...] (FREITAS, 2012, p. 163-164)

Tal “ironia” parece evidenciar uma real insatisfação diante da receptividade atribuída ao produto editorial, reconhecido hoje como uma “raridade bibliográfica” (SEDLMAYER, 2015). O incômodo pode ser observado do início ao fim daquele ensaio, bem como uma espécie de insatisfação que marca as linhas de “O tempo dos poetas”. Mal-estar esse que desencadeou um embate textual entre alguns leitores da recolha e o seu organizador, materializado em “Caminhos da poesia recente” (2009), artigo de autoria de Nuno Júdice, cuja figura foi atacada de modo agressivo ao longo do mencionado prefácio da antologia **Poetas sem qualidades**:

[...] Aquilo que os [Poetas sem qualidades] distingue não é tanto uma proposta estética como a aparente rejeição de um pensamento poético, de um paradigma formal, o que vai resultar num simples epigonismo daquilo que de melhor existe nos seus referentes. [...] Há sem dúvida um culturalismo básico nesta escrita, que começa pelo próprio título que vai buscar ao “Homem sem qualidades” de Musil a sua designação. Este

culturalismo prolonga-se em muitos poemas que vivem de citações directas ou intertextuais. A autoridade de músicos, poetas, filósofos, todos surgidos da “grande” esfera do estético (Bach, Benjamin, Baudelaire) retiram assim todo o caráter “espontâneo” que essa ligação vivencial ao quotidiano pressuporia. [...] É, de certo modo, este recurso a textos anteriores e posteriores ao próprio poema, uma forma de prolongar aquilo que, muitas vezes, é uma incapacidade de desenhar e fechar o seu universo próprio, bem como de o sustentar, numa estrutura imagética e verbal sólida, o que explique a aversão que manifestam para com o que chamam “discursivismo”. (JÚDICE, 2009, p. 291 e 293)

Antes de declarar o seu julgamento contrário, Júdice apresentou algumas vozes outras componentes da cena poética de início de século XXI. As obras poéticas dos professores Ana Luísa Amaral, Fernando Pinto do Amaral e Manuel Gusmão foram por ele legitimadas como representativas daquele cenário, além de terem sido citadas e discutidas no princípio do texto para, na sequência, ser declarada a opinião do autor sobre **Poetas sem qualidades**. É importante observar a postura antiética do citado autor no que tange à ausência de referência formal, localizada frequentemente no fim de um dado artigo científico, ao supracitado volume seletivo, que foi discutido ao longo daquela proposta argumentativa, publicada aqui no Brasil pela revista acadêmica **Via Atlântica**, da Universidade de São Paulo. Fato esse também observado na ausência de referências às demais obras literárias e teóricas² mencionadas no decorrer da segunda seção desse texto de viés acadêmico, intitulada “A invenção da pólvora numa poesia sem qualidades”, que faz alusão evidente à recolha.

² Por exemplo: Pedro Tamen, Herberto Helder, António Osório, Gastão Cruz, Vasco Graça Moura, Roland Barthes, Robert Musil, Johann Sebastian Bach, Walter Benjamin, Charles Baudelaire, Ruy Belo, Mario Cesariny, Umberto Eco, etc. (JÚDICE, 2009, p. 292-295).

Nas referências apresentadas no final do artigo, registram-se apenas as nove obras pertencentes a sujeitos vinculados ao meio acadêmico: Ana Luísa Amaral; Fernando Pinto do Amaral; Maria Andresen, Ana M. P. Antunes, David Teles Pereira e Diogo Vaz Pinto (organizadores dos quatro números da Revista **Criatura**, vinculada ao Núcleo Autônomo Calíope da Faculdade de Direito de Lisboa) e Manuel Gusmão. Isso expõe e, portanto, corrobora a localidade da discussão encaminhada via ato crítico paratextual, que se refere a uma “cinzentania” acadêmica (FREITAS, 2012), representada por práticas tradicionais e engessadas de alguns indivíduos vinculados a instituições universitárias em relação à matéria poética, como o próprio Nuno Júdice. Ao expor as referências de maneira intencionalmente incompleta das obras discutidas ao longo do seu artigo, Júdice reforça o mal-estar formulado naquele projeto antológico. Em seu gesto crítico, porém, legitimou-se, academicamente, um dos poetas “sem qualidades” não referenciado formalmente na bibliografia do artigo, caso de Rui Pires Cabral, que publicou, pela Averno, livros de poesia e traduções de poemas — estes em alguns números da revista **Telhados de Vidro**:

O que caracteriza estes poetas [Aqueles publicados nos números da revista *Criatura* desde 2008, dirigida por Ana M. P. Antunes, David Teles Pereira e Diogo Vaz Pinto; e também as poetas Filipa Leal, Catarina Nunes de Almeida e Joana Serrado] é a procura de uma expressão própria, por um lado, e o regresso a uma relação pessoal com o seu tempo e o seu mundo, liberta de imposições de escola, de estilo ou de moda. A este conjunto poderia também acrescentar-se um conjunto de nomes que apontam percursos próprios: Rui Lage, Rui Cóias, Rui Pires Cabral, José Mário Silva, e um poeta que publica há mais tempo, mas que atinge também um ponto interessante neste período: João Luís Barreto Guimarães. (JÚDICE, 2009, p. 293)

Ainda segundo Júdice, haveria, naquele projeto antológico, uma pretensão de contrariar o conceito tradicional de criação poética como “uma consciência do ato de escrita e o domínio pleno da técnica e dos recursos retóricos que não podem ser ignorados por quem escreve, sob pena de se cair no amadorismo” (JÚDICE, 2009, p. 291). Essa crítica também foi desenvolvida nas ponderações destinadas à linguagem poética e a um eventual amadorismo por parte de alguns dos **Poetas sem qualidades** encontradas em texto vinculado a outra revista de viés acadêmico, na qual também se formulou um posicionamento resistente a eles. Trata-se do ensaio intitulado “‘Nova poesia’ e ‘poesia nova’” (AMARAL, 2003), do também poeta e professor acadêmico Gastão Cruz, publicado no mencionado número 12 da revista de poesia portuguesa **Relâmpago**:

Não poderia falar de “nova poesia portuguesa” sem me deter um pouco na estranha postura de Manuel de Freitas, dado o protagonismo que, em contradição flagrante com uma pouco convincente encenação de marginalidade, a sua intervenção vem assumindo. [...] Trata-se de uma atividade que no plano crítico se baseia, por norma, em meras execuções sumárias [...], sem qualquer fundamentação ou desenvolvimento de pontos de vista, numa recusa sistemática de toda a poesia que não esteja de acordo com a sua inconsistente teorização. [...] [Há um] culto da mediocridade, da banalidade, à ausência de risco, ao recuo perante qualquer veleidade de invenção verbal, em suma, a uma poesia (realmente) “sem qualidades”.

Não creio que, na prática, seja isso o que se tem passado, pelo menos nos melhores casos com a “nova poesia”. O *trabalho poético*, o *ofício cantante*, a aplicação artesanal, não estão sequer excluídos da escrita de dois ou três poetas que aceitaram figurar sob a designação de “poetas sem qualidades”: José Miguel Silva, Rui Pires Cabral ou mesmo Manuel de Freitas

(aliás, não integrado [como poeta] na antologia), pelo menos no seu melhor livro, *Game over*, procuram, sem dúvidas, fugir ao amadorismo a que o seguimento à letra da defesa de uma poesia “sem qualidades”, tão desajeitadamente teorizada, forçosamente conduziria. O prefácio a *Poetas sem qualidades* reclama-se, aliás, de Baudelaire e de T. S. Eliot, inexecutáveis artesãos da poesia — e bem conscientes da necessidade de que o poeta seja um *fabbro*. (AMARAL, 2003, p. 31-30)

Em sintonia com a crítica anteriormente discutida, Gastão Cruz também destaca os temas da linguagem poética e de um possível amadorismo quando a questão poética é recusada por um dado sujeito quando se opta pela escrita e publicação de poemas em verso hoje. Interessante observar, porém, o elogio aqui registrado não apenas a um, mas a três autores envolvidos no discutido formato antológico: José Miguel Silva, Rui Pires Cabral e o próprio Manuel de Freitas, agora como poeta e não mais como organizador ou editor de poesia. O fato novo encontrado nessa linha argumentativa consiste no que Gastão Cruz denomina “encenação de marginalidade” por parte de Freitas ao exercer o papel de organizador de uma seleta de poesia contemporânea. Diante disso, pode-se afirmar que a crítica é localizada e põe em voga mais a concepção literária que circunda o projeto editorial, do qual a recolha é representante e fundadora, do que as poéticas selecionadas para integrá-la, na medida em que os nove autores não seriam ou

não são muita coisa. Não são, por exemplo, ourives de bairro, artesãos tardo-mallarmeanos, culturalizadores do poema digestivo, parafraseadores de luxo, limadores das arestas que a vida deveras tem. Podemos, pelo contrário, encontrar em todos eles um sentido agônico (discretíssimo, por vezes) e sinais evidentes de perplexidade, inquietação ou escárnio perante o tempo e o mundo em que escrevem. Não serão, de facto,

poetas muito retóricos (embora à retórica, de todo, se não possa fugir), mas manifestam força – ou admirável fraqueza – onde outros apenas conseguem ter forma ou uma estrutura anêmica. *Comunicam*, em suma; não pretendem agradar ou ser poeticamente correctos. Só é possível falar destes poetas negativamente (e ainda bem): aproxima-os a falta de todas essas qualidades em que os meus contemporâneos se têm revelado pródigos. Por isso estão aqui, a desabrigo, a dizer o que dizem. (FREITAS, 2012, 160)

As citações, recursos tradicionalmente vinculados aos discursos institucionais, são utilizadas ao longo da recolha tanto para criticar determinadas vozes poéticas como para embasar a crítica publicada em formato antológico. Tal uso é importante, uma vez que indica o entendimento de uma suposta tentativa de legitimação, acompanhada de uma exibição do repertório erudito do poeta-editor-organizador, além de localizar esse ataque prefacial. Nesse sentido, o *modus operandi* acadêmico que ironicamente singulariza a seleta serviu para lhe possibilitar uma espécie de defesa no momento em que ela foi lançada, na medida em que o projeto mercadológico “Averno” teria sido previamente argumentado teoricamente nos moldes acadêmicos. Contudo, isso não evitou o encaminhamento de críticas e resistências por parte de leitores de poesia à seleta, sobretudo por sujeitos vinculados a instituições universitárias, pois no primeiro livro daquele selo editorial há o registro de uma provocação mercadológica direcionada, o que parece ter exigido daqueles que a leram um declarado posicionamento relacionado não somente à sua aprovação ou o contrário, como também uma explicitação conceitual sobre a matéria poética. Por essa perspectiva, toda a estrutura de **Poetas sem qualidades**, tanto a dos poemas quanto a dos paratextos, possibilitou a implementação do projeto Averno

e também a recepção crítica “vigorosa” (SEDLMAYER, 2015) da antologia, que está para além de somente expor um panorama de parte da recente poesia portuguesa a partir da menção a obras de poetas que iniciaram seus percursos literários em meados da década de 1990, pois ela ajudou a atualizar o debate em torno do fazer poético neste início de século.

Além disso, a restrita prática editorial da Averno, inaugurada com **Poetas sem qualidades** e mantida nos demais títulos lançados por esse selo, agrega, a seus produtos, uma espécie valor de “raridade” pouco tempo após as suas respectivas publicações no mercado e, por decorrência, na própria cena crítico-literária portuguesa na qual eles se inserem, pois a indisponibilidade de acesso já é prevista de antemão pelos editores, dentre eles Manuel de Freitas, tornando-se, dessa forma, uma característica comercial “imutável”. Apesar de isso ser cultivado pela chancela até hoje, seu projeto editorial encaminhou, paratextualmente, em seu primeiro título, uma crítica destinada a poetas e obras “elitistas” ou, no termo baudelairiano, “aureoladas” (FREITAS, 2012, p. 156), especialmente no discutido prefácio, que assegurou o reconhecimento do nome da Averno como uma das referências editoriais entre os leitores interessados pela recente produção poética portuguesa.

Quando a primeira obra de um recém-inaugurado catálogo literário dedicado à matéria poética contemporânea critica as práticas mercadológicas quantitativas (FREITAS, 2012, p. 155) que caracterizam o comércio e o próprio tempo atual e, contraditoriamente, se transforma em um objeto “raro”, reconhecido como “sucesso jamais reeditável”, a ironia se estabelece, pois a conjuntura editorial da Averno destaca seus livros quando estes são comparados às demais publicações que

lhes são contemporâneas e que se constituem igualmente em produtos negociáveis e reprodutíveis na contemporaneidade.

Os títulos dessa chancela configuram-se, portanto, em objetos comerciais cuja finalidade de existência consiste em suas respectivas vendas no mercado de livros. Entretanto tais acessos são inviabilizados precocemente sem que haja estimativas de reedições, mesmo que porventura exista o desejo de consumo de mais de 350 leitores inseridos em um mercado massificado, composto, em maioria, por editoras que reeditam títulos. Interessante considerar o fato de um dos ataques prefaciais se referir justamente a produções literárias de poetas “com” qualidades, que seriam, nas palavras do organizador, “anacrônicos ao seu tempo”, assim como é a política “aurática” de publicação da Averno:

É sabido que, com Baudelaire, ganha forma a ideia ocidental de *modernidade*, sentida, antes de mais, enquanto necessidade estética e, porventura, consequência de um efetivo declínio moral. Mas também é com Baudelaire que surge a primeira grande denúncia do *progresso* [...] Não por acaso, é ainda em Baudelaire que se dá a ler a sátira algo ambígua do poeta aureolado, anacrônica figura que não se adequa já à inescapável realidade urbana e econômica (num sentido lato) [massificada, hoje]. O poeta aureolado, como observou Benjamin, adquiriu para o penetrante olhar baudelaireano um estatuto de «vieillerie». Por outras palavras, a partir de Baudelaire, a indissociabilidade entre o poeta e o seu tempo adquiriu a força de uma evidência. O declínio da aura significa, entre outras coisas, o domínio do temporal sobre o eterno e, concomitantemente, da prosa sobre o verso (em termos comerciais, pelo menos). [...] Tem-se dito muito bem da novíssima poesia portuguesa, com as qualidades todas que lhes são reconhecidas. Resta saber, caso a caso, se alguma coisa se dá a ler para além do ostensivo manejo dessa(s) «qualidade(s)», mera habilidade que se

traduzia, há cem anos, numa inflação de sonetos que os alfarrabistas padecem ainda. Mas não é minha intenção pronunciar-me sobre poetas com qualidades, até porque prefiro os outros. É deles esta antologia (FREITAS, 2012, p. 156, 159 e 160)

Nesse trecho, as menções à obra de Charles Baudelaire, como a do poema em prosa “A perda da auréola”, foram mobilizadas, por Manuel de Freitas, a fim de embasar o seu referido ataque. Como resultado daquela postura, pode-se ainda observar, dezessete anos após a fundação da supracitada editora, a dificuldade enfrentada pelos consumidores em potencial do seu catálogo, o que pode gerar uma conseqüente ausência de uma pluralidade de leituras dos livros do discutido selo e corroborar o viés elitista que o singulariza comercialmente, sobretudo no que tange ao quesito “acessibilidade”. Tal característica, entretanto, não se refere a uma questão temático-formal cultivada pelos autores editados (o que, aliás, foi utilizado como base argumentativa para a elaboração de críticas aos “rivais” em “O tempo dos puetas”, como aponta o final do excerto acima citado quando Freitas faz referência a quem os interessa em matéria de poesia). Trata-se mais de uma questão mercadológica em se tratando de uma editora inserida em um contexto literário no qual se lançam, com frequência, em mais de uma edição, tanto livros impressos quanto e-books, suporte este que, se utilizado, pode diminuir consideravelmente o custo de produção e, assim, viabilizar, economicamente, a confecção de reedições por parte de pequenas editoras. Inquestionável é, todavia, a preservação “aurática” das práticas comerciais da Averno, que mantém a recusa de ampliar o acesso de seu catálogo ao nem cogitar reimpressões. Apesar dos empecilhos, não foi impedida a formulação de uma atenção e, por decorrência, produção crítica

destinada aos temas propostos a partir da seleta, o que corrobora o fato de as leituras desses livros “únicos” terem ultrapassado 350 consumidores, podendo isso funcionar como argumento para encaminhar a disponibilização, no mercado, de uma ou mais reedições de **Poetas sem qualidades**, passada mais de uma década do lançamento daquela ínfima tiragem. Sobre a poesia em tempos de crise, diz Marcos Siscar que

[a capacidade ‘crítica’ da poesia] está ligada à possibilidade, atribuída ou recusada ao poema, mas antes de mais nada reivindicada por ele, de constituir-se como um discurso sobre a verdade, de constituir-se como uma teoria, uma história, ou uma crítica de si mesmo. [...] Se o épico é impossível na modernidade, como convencionou determinar certa crítica literária, a incompatibilidade vista como irreversível entre poesia e cultura de mercado, dita democrática, é hoje mais do que nunca uma das razões convocadas para justificar a decepção, o desengano, o *pathos* apocalíptico diante da crise da poesia. [...] Não são poucos os que pedem a cabeça da poesia [de viés mais tradicional, no caso, da supracitada antologia], hoje, nos jornais ou na Universidade, a propósito da proclamação de sua morte ou sob o pretexto de abuso de poder. Ou seja, se há uma semelhança entre o desengano crítico e o combate ao elitismo da poesia, essa semelhança se baseia, antes de mais nada, na incompreensão da natureza e da função daquilo que quer dizer *solei cou coupé*, em poesia. (SISCAR, 2010, p. 68).

Na mencionada “A perda da auréola”, Baudelaire materializa, optando pela composição de uma forma transitória entre o verso e a prosa, o episódio homônimo ao título do texto. Nele, o “bebedor de quintessências e comedor de ambrosia” apressado, em meio ao caos móvel de uma avenida moderna, deixou escorregar sua auréola na lama, o que lhe tirou a disposição de apanhá-la e recolocá-la em sua cabeça. O sujeito interlocutor

do poeta, diante do ocorrido, questiona-o sobre aquela recusa e recebe como resposta que “há males que vêm para o bem” e completa que, graças a isso, ele se tornou “um simples mortal” (BAUDELAIRE, 2006, p. 253):

“O Senhor deveria, ao menos, colocar um anúncio dessa auréola, ou reclamá-la na delegacia caso alguém a achasse.” “Não! Não quero! Sinto-me bem assim. Você, só você me reconheceu. Além disso a dignidade me entedia. E penso com alegria que algum mau poeta a apanhará e a meterá [a auréola] na cabeça descaradamente. Fazer alguém feliz, que alegria! e sobretudo uma pessoa feliz que me fará rir. Pense em X ou em Z. Hein? Como será engraçado.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 253-254)

Com base na leitura desse poema em prosa, construiu-se aquela operação argumentativa contrária aos poetas-acadêmicos, cujas obras flertam com o legado mais tradicional da arte poética. A crítica prefacial é seguida pelo elogio formal “comunicante”, que singulariza o segmento poético contemporâneo representado pelos **Poetas sem qualidades**, especialmente no que se refere aos procedimentos composicionais e temáticos do grupo. A partir disso, evidenciou-se o contexto poético-crítico de tais escritores, que dialoga, de certa forma, com o moderno episódio baudelairiano, principalmente com o citado encerramento, na medida em que se trata de autores cujas obras são contrárias a uma suposta vertente “aureolada” de escritores que publicam atualmente. Contudo, os “sem qualidades”, em termos comerciais, parecem se manter praticamente inacessíveis à leitura de boa parte do público leitor de poesia recente, o que os destacaria de modo negativo na cena poética na qual eles atuam, uma vez que isso reforça um imaginário “romântico” que os singularizaria, pois há uma concreta inviabilização de leitura das obras desses

escritores que atinge a muitos sujeitos que porventura quisessem ler livros em que estão publicados os seus respectivos poemas. Isso contribui, de modo decisivo, mercadologicamente, para legitimar a ideia de que tais poetas sejam frequentadores de uma espécie de “torre de marfim” editorial, cuja chancela continua a publicar apesar de todas as crises econômicas características do tempo atual, o que asseguraria, às atividades da editora, um viés “sacrificial”:

A mesma atitude incorruptível preside a todas as decisões da Averno, como por exemplo a de nunca fazer segundas edições (a *Língua Morta*, de Diogo e David, tem a mesma política). É sempre preferível editar um livro novo. A consequência é que muitas obras (as tiragens oscilam entre os 150 e os 300 exemplares) desaparecem para sempre. O próprio título “Poetas sem Qualidades” está há muito esgotado. (MOURA, 2013, s/p)

Ainda que exista uma real dificuldade comercial vivenciada não apenas pelas atividades da Averno, como também pelas de outras editoras que publicam obras de poetas contemporâneos, é notório que alguns dos títulos do citado catálogo foram aprovadas publicamente, o que legitima a destinação do predicativo “representativo” aos “sem qualidades” na contemporaneidade, este também destinado à antagônica vertente, mesmo que as produções daqueles talvez nem tivessem chegado às mãos de sujeitos que pudessem, eventualmente, discordar da adjetivação após realizarem leituras críticas efetivas. Isso contribui efetivamente para a materialização de uma conjuntura irônica que circunda o projeto, considerada a referência prefacial ao episódio baudelairiano, já que, paradoxalmente, parece ter ocorrido a real perda da auréola por parte dos poetas rivais “alfarrabistas deslocados”. Na sequência, entretanto, tal objeto

glamourizado teria sido recolhido e adotado pelos próprios **Poetas sem qualidades**, que, a partir de então, começaram a, na realidade mercadológica portuguesa, utilizá-la, ainda que eles insistam em se qualificarem como “marginais”, de acordo com a adjetivação constituinte do título da recolha que os lançou.

É fato, no entanto, que as produções poéticas de Manuel de Freitas e de Rui Pires Cabral, por exemplo, integram antologias publicadas por chancelas de maior abrangência comercial, caso da Assírio & Alvim/Porto Editora — o que lhes assegura uma maior visibilidade comercial entre os leitores de poesia e também reconhecimento crítico —, além de suas obras terem sido abordadas em reflexões acadêmicas, tanto brasileiras quanto portuguesas, e também terem sido assunto de considerações mediáticas, como as encontradas no jornal (Lisboa), ainda que haja crises econômicas que afetem, demasiadamente, a produção de livros e, por consequência, o respectivo estabelecimento comercial das atividades propostas por pequenas editoras. Tal conjuntura relaciona-se, de certa forma, com a seguinte reflexão de Marcos Siscar, consideradas as recorrentes menções à obra moderna de Baudelaire e demais autores em “O tempo dos poetas”:

[...] o discurso da crise se realiza, na poesia moderna [e também na vertente “sem qualidades” da poesia contemporânea portuguesa], graças não apenas a um tema, mas a um dispositivo central nomeado, figurado e experimentado como *sacrificial*. Consiste em entregar a própria cabeça, em reconhecer-se como vítima, *transformar-se* em vítima e, assim, em termos de constituição textual e discursiva, em *fazer-se* vítima. [...] Poderíamos dizer que na sua força de negação, o dispositivo sacrificial é um dos traços que compõem a chamada “épica” da modernidade, a trajetória de sua inserção e de sua interação com a história do último

século e meio. Sem que a poesia abra mão de si mesma [...], a violência autossacrificial é mais especificamente, a meu ver a expressão de um desejo de constituir comunidade, de estabelecer um espaço discursivo próprio [lembro-me do desejo de garantir leitores via polêmica prefacial de *Poetas sem qualidades*]. É o tempo do *fim da poesia* que começa, se quisermos reformular uma conhecida expressão baudelaireana. Constatar o *fim dos tempos* da poesia é um modo de esta realizar a modernidade poética [ou dialogar com ela, no caso do mencionado projeto antológico]. (SISCAR, 2010, p. 43)

Ao longo daquela discussão encaminhada paratextualmente, encontro, portanto, um desejo de legitimar o declínio da poesia e dos poetas supostamente “aureolados” da contemporaneidade, o que, por consequência, favorece as poéticas mais “prosaicas” e as coloca, ironicamente, no mesmo nível da “cinzentania” contemporânea, ou seja, dignas de reconhecimento acadêmico-crítico. Sem dúvidas, com o advento da obra de Charles Baudelaire e da modernidade em poesia, o prosaísmo adquiriu importância teórica, fato que considero crucial para o desencadeamento de aprovações críticas à proposição comunicante articulada por Manuel de Freitas sem que tivessem sido propostas muitas leituras críticas efetivas de poemas, uma vez que o repertório argumentativo, fundamentado em recorrentes menções a obras de autores canonizados e também relacionados à modernidade, contribuiu para isso. Diante do exposto, **Poetas sem qualidades** e as demais obras vinculadas à sua chancela editorial configuram-se em produtos mercadológicos irônicos que, para além de apenas satirizarem uma dada conjuntura de práticas literárias, apresentam uma inflexão pós-moderna ao encaminharem críticas e resistências e, ao mesmo tempo, lidarem e até mesmo materializarem aquilo a que, em princípio, se contraporiam.

Referências

AMARAL, Fernando Pinto do (org.). **Relâmpago**: revista de poesia, Lisboa, n. 12, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2008. v. 1.

CEIA, Carlos. “Antologia”. In: **E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia** [On-line]. 2010. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/?s=antologia>.

FREITAS, Manuel de (org.). **Pedacinhos de ossos**. Lisboa: Averno, 2012.

FREITAS, Manuel de (org.). **Poetas sem qualidades**. Lisboa: Averno, 2002.

JÚDICE, Nuno. Caminhos da poesia recente. In: **Via Atlântica**, São Paulo, n. 15, p. 285-297, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/50439/5455>.

MARTINHO, Fernando J. B. O estado da poesia: achegas para a compreensão de alguma poesia portuguesa mais recente. In: SOUSA, Carlos Mendes de. **Relâmpago: revista de poesia**, Lisboa, n. 33, 2013.

MOISÉS, Carlos Felipe. Para que servem as antologias? 2013. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/para-que-servem-as-antologias>.

MOURA, Paulo. Poetas como nós. In: **Público**, Lisboa, 29 mai. 2013. Disponível em: <http://blogues.publico.pt/reporterasolta/poetas-como-nos/>.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

Um poema efrástico: análise de “Três mulheres e um céu de Delft”, de Daniel Jonas

Silvana Maria Pessôa de Oliveira*

Resumo

Neste trabalho intenta-se fazer uma leitura do poema “Três mulheres e um céu de Delft”, que integra o livro **Os fantasmas inquietos**, publicado por Daniel Jonas, poeta português, em 2005. Para tanto, utiliza-se como principal operador conceitual a éfrase, que na Modernidade é vista menos na sua dimensão de recurso retórico do que como princípio poético destinado a estabelecer produtivas e complexas articulações entre as artes literárias e as artes plásticas. Três longas passagens do poema são especialmente recortadas para que se analisem, nelas, a presença da obra de três expressivos ícones da história da pintura no Ocidente: o renascentista Nicholas Poussin, o romântico Dante Gabriel Rossetti e o holandês Johannes Vermeer.

Palavras-chave: Poesia Portuguesa Contemporânea. Daniel Jonas. Éfrase.

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutorado em Estudos Literários. Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. ID: [HTTPS://orcid.org/00000002-4560-5199](https://orcid.org/00000002-4560-5199).

Un poema ecfrástico: análisis de “Três mulheres e um céu de Delft”, de Daniel Jonas

Resumem

El objetivo de este trabajo es la lectura del poema “Três mulheres e um céu de Delft”, que forma parte del libro **Os fantasmas inquietos**, publicado por Daniel Jonas, poeta portugués, em 2005. Para ello, el principal operador conceptual es la écfrase, que en la Modernidad se ve menos em su dimensión de recurso retórico que como un principio poético destinado a establecer articulaciones productivas y complejas entre las artes literarias y las artes plásticas. Se cortan especialmente tres largos pasajes del poema para analizar, en ellos, la presencia de la obra de tres íconos expresivos de la historia de la pintura en Occidente: el renacentista Nicholas Poussin, el romântico Dante Gabriel Rossetti y el holandés Joahannes Vermeer.

Palabras-Clave: Poesia Portuguesa Contemporánea. Daniel Jonas.Ecfrasis

Recebido em: 19/09/2020 // Aceito em: 23/11/2020

Que nos resta senão a linguagem para povoar o mundo?
(Daniel Jonas, 2005, p.46)

*Poems about paintings, in other words, are too often
simply poems about poetry.*
(Jonathan Ellis, 2012, p.622)

Poeta em plena atividade, o português Daniel Jonas começou a publicar nos anos 90 e de lá para cá tem mantido intensa atividade, sendo autor de oito livros de poesia e três peças de teatro¹. No entanto, o livro que colocou em circulação, de forma mais efetiva, sua obra poética foi o terceiro, **Os fantasmas inquietos**, publicado pela Cotovia, reconhecida editora lisboeta, em 2005.² Pode-se dizer que é este livro o que concentra, de forma mais visível e organizada, as questões e temáticas, algumas ainda em forma embrionária, que se expandirão ao longo dos subsequentes livros de poesia, constituindo, então, uma espécie de diagrama do retrabalho a que o poeta laboriosamente se dedica.

Dentro desta perspectiva, pretende-se, neste artigo, analisar os usos e os modos a partir dos quais a poesia lança mão de certos procedimentos, como o da éfrase, recurso caro tanto à Literatura quanto às Artes Plásticas, que será abundantemente utilizado ao longo da obra poética de Daniel Jonas. Sabe-se que a palavra éfrase provém do grego *ek* (fora) e *phrasein* (falar, dizer). Na condição de termo técnico relacionado aos estudos e práticas da Retórica, foi largamente utilizado para apresentar qualquer descrição elaborada e digressiva que se acomodasse no interior do discurso retórico. Posteriormente, passa a ser usada

1 Os livros de poesia até agora publicados são: **O corpo está com o rei** (1997), **Moça formosa, lençóis de veludo** (2002), **Os fantasmas inquietos** (2005), **Sonótono** (2007), **Passageiro frequente** (2013), **Nó** (2014), **Bisonte** (2016), **Canícula** (2017).

As peças de teatro são: **Nenhures** (2008), **Reféns** (2009) e **Estocolmo** (2011), conforme informações obtidas no site lyrikline.org (Berlim), acessado em 13 de julho de 2020.

2 Em 2019, a editora paulistana Todavia publicou uma seleção de poemas de Daniel Jonas, organizada por Mariano Marovatto, a qual foi chamada curiosamente de **Os fantasmas inquietos**.

como modo de descrever, sobretudo, a pintura e a escultura, ao invés de ser vista apenas como um modo retórico de abordar alguma matéria ou assunto ligado às artes plásticas.³ Em célebre frase atribuída a Plutarco a questão é posta nestes termos: “A pintura é a poesia muda, a poesia é a pintura que fala” (Apud ELLIS, 2012, p. 622). Sob tal perspectiva, a écfrese é pensada frequentemente como a “representação verbal de uma representação visual”.⁴

Na Modernidade, a ideia do “museu como musa” (Susan Rosebaum citada por ELLIS, 2012, p. 624) é central no pensamento e na arte, ganhando especial relevância no século XX. Vários poetas de diferentes linhagens e tradições se empenharam na criação de uma série de “museus em miniatura”, muitas vezes com o intuito de “desfazer” e questionar as atribuições do museu convencional. A título de exemplo, não será fortuito que dois dos mais icônicos poemas ecfrásticos do século XX, o de Wystan Hugh Auden (“Musée des BeauxArts” e o de John Ashbery, “Self Portrait in a convex mirror”)⁵ têm justamente por assunto e matéria poética o museu, pensado tanto sob a perspectiva do contexto no qual a obra de arte é concebida quanto sob a própria ótica, em si, do poema. Este fator explicitamente metalinguístico, por assim dizer, parece ser o ponto de distinção entre a poesia ecfrástica produzida na Modernidade e aquela que a precedeu. Desloca-se, assim, o espaço concreto e literal do museu para o espaço simbólico da linguagem, que pode ser encenada, então, como veículo de tensão e, algumas vezes de conflito, entre palavras e imagens.

3 Para acesso a uma história do percurso da utilização deste conceito ao longo da arte ocidental consultar o seminal estudo de HEFFERNAN, James A. *Museum of words – the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, de 1993, infelizmente ainda sem tradução para a língua portuguesa.

4 Este é o entendimento que Heffernan tem da écfrese e parece ser também o de Daniel Jonas.

5 Ambos os poemas estão traduzidos para o português. “Museu de Belas-Artes” tem tradução assinada por José Paulo Paes e “Auto-retrato em um espelho convexo”, por Viviana Bosi.

Por outro lado, abordando, entre outros aspectos, a questão pelo ângulo do leitor, em um ensaio, recentemente publicado, bastante elucidativo sobre a utilização da écfrase nas artes literárias e plásticas (desde os antigos até os modernos), o estudioso Paulo Martins assevera que

O objetivo da écfrase se ocupa menos de dar um relato completo e preciso de um objeto particular do que transmitir o efeito da percepção do objeto incidente sobre o espectador, o leitor. (...) Assim, o discurso vívido evoca a percepção do efeito sobre o ouvinte, fazendo-lhe sentir “como se” na presença da cena. (MARTINS, 2019, s/p)

Neste sentido, para se proceder à análise de “Três mulheres e um céu de Delft”, de Daniel Jonas, considera-se que há, no poema, três grandes entradas que podem ser consideradas ecfásticas e que constituem a silenciosa presença de três expressivos ícones da história da pintura: Nicholas Poussin, Dante Gabriel Rossetti e Johannes Vermeer, enquadrados sob o olhar atento e reflexivo, que é o do poeta.

I. Poussin (Nicholas)

Com efeito, três passagens podem ser denominadas ecfásticas em “Três mulheres e um céu de Delft”. Não por acaso este poema pode ser considerado o mais representativo exemplo de écfrase dentre as cinquenta e sete peças que integram **Os fantasmas inquietos**. Trata-se de um longo poema, composto por 237 versos, distribuídos em 13 estrofes de tamanho irregular. Inicia-se com uma voz em primeira pessoa indicativa da posição do poeta frente à história da arte e, em específico, à história da

pintura. O sentimento experimentado pela voz lírica revela um misto de inquietação e angústia perante algo que parece distante e inalcançável, o que se coaduna com o título do livro (que abriga o poema) e que parece remeter à ideia de ser a História (e a tradição, conseqüentemente) uma fantasmagoria paradoxal, pois atormenta e fascina o sujeito que dela se aproxima, num duplo movimento. Vejam-se os versos iniciais:

Quando observo um quadro de Poussin
Ou tacteio as taciturnas noites dos grandes mestres
flamengos
Acontece-me sempre uma inquietação de cavaliças
Pelo que de mim próprio me é distante
E intocável e negro
Semelhante ao que me move num poema de Shelley.
(JONAS, 2005, p.77).

Logo em seguida, no início da segunda estrofe, surge um interlocutor, alguém a quem o poeta se dirige, inquirindo-o a fornecer respostas a dúvidas bastante urgentes, aquelas que dizem respeito à natureza da memória e seus limites: “quem são essas sereias, serão estéreis? Conta-me a tua versão da história” (JONAS, 2005, p.77). Na sequência, invoca a memória como algo grotesco, escatológico, como a ecoar os conhecidos versos de Carlos Drummond de Andrade, no poema “Resíduo”, de **A rosa do povo**:

E de tudo fica um pouco.
Oh abre os vidros de loção
E abafa
O insuportável mau cheiro da memória
(ANDRADE, 1969, p. 103).

Analogamente ao poema drummondiano, em Daniel Jonas apregoa-se a face incômoda e disfórica da memória:

Fecha a memória, oh, por favor, fecha a memória,
Não a deixes sair,
Fecha a memória como num esfíncter de cadáver
A bola de algodão.
Que o virtuosismo da memória foi substituído
Pela esclerose múltipla
(JONAS, 2005, p.78)

Que memória é esta que se busca conter, abafar? No caso de Daniel Jonas, em feição algo paradoxal, ainda que os registros de memória pareçam desagradáveis e inconvenientes, o sujeito poético dela não consegue se livrar. De fato, o poema constituiu-se como uma homenagem à obra de três mestres da pintura (Nicholas Poussin, Dante Gabriel Rossetti e Johannes Vermeer), cuja perenidade e sobrevivência na história da arte contrasta com a temporalidade conturbada da enunciação do poema, que aponta para um cenário conflagrado, de pós-guerra (não se sabe bem qual), em que o eu, simulando uma voz coletiva, observa a movimentação urbana sentado no interior de um café, à maneira de “caranguejos pós-guerra” (JONAS, 2005, p.78). Nesse ambiente hostil, a arte talvez possa favorecer a fuga, a evasão, ou ainda pode incitar à contemplação da beleza, ao mesmo tempo em que se torna a grande inspiração para o poema. Outra imagem importante associada à memória é a do elefante. É como se o animal, de peso “esmagador” e ao mesmo tempo símbolo de força e pujança, “te esmagasse o crânio e o que tens de mais certo” (JONAS, 2005, p.81). É, pois, ambivalente o valor que no poema é atribuído à memória. Ao mesmo tempo em que é vista como veículo de transmissão da arte e da cultura carrega também um peso que esmaga, que impede, paralisa ou dificulta a criação do novo. Pode ser que se esteja diante daquela atitude designada por Harold Bloom de “angústia da influência”. O poema parece

encenar o conflito existente entre o poeta e sua linhagem literária; o sujeito que escreve parece conceber o poema como uma “câmara de ecos”, mesmo que ao contrário. Pode ser que se perceba o poema como a encenação de um “coro de fantasmas” escolhidos criteriosamente. Deriva daí a possibilidade de o poeta poder assumir-se como o regente de uma orquestra de vozes e tons conflituosos e em constante indagação sobre a sua própria natureza:

Podemos falar do tempo
E de muito mais. O que viste de tão siderúrgico?
O que te aconteceu para que assim viesses cheio de gritos
Como se os gritos viessem de sereias atormentadas
Que te lançassem no canto fibulas aos ouvidos,
Quem são estas sereias, serão estéreis?
Conta-me a tua versão da história,
Estamos todos carenciados de uma resolução que minimize
O imponderado e acerte as pontas
Soltas. A memória espregueira pela oportunidade
Como se a oportunidade fosse um postigo indefeso
E a ventania um clique que o abrisse.
(JONAS, 2005, p.77-78).

Em Daniel Jonas, os fantasmas mais visíveis (porque há outros) parecem ser a obra dos três pintores usados como mote para a reflexão sobre a arte engendrada no e pelo poema. Tem-se, então, de um lado, a história da arte; de outro, o *continuum* da forma poema, pensada na sua temporalidade histórica, lugar para onde convergem inúmeras camadas de sentido, ali onde sempre poderá reaparecer, retornando de modo intensificado, já que o poeta confessa “reescrevo e reitero o mesmo poema/como um neurônio neurótico e obstinado” (JONAS, 2005, p. 80).

De todo modo, o recurso de que o poeta lança mão para trazer a obra de arte à cena do poema é a éfrase. Veja-se que

a composição tem início com a declaração da percepção do poeta acerca do quadro “Holy Family on the Steps”, pintado por Nicholas Poussin, em 1648. O sujeito lírico assim o comenta, em tom que beira o didático:

Vê a sagrada família nos degraus, por exemplo,
E a exoftalmia da virgem petrificada
Suportando e sendo suportada super petram.
É preciso falar dos degraus
E da sobredeterminação das recorrências.
É preciso falar de importâncias
Ou só do rosto da virgem, assimétrico,
Mas rubicundo.

(JONAS, 2005, p. 79).

Observe-se o quadro “The Holy Family on the steps”, (1648), de Nicholas Poussin (National Gallery of Art, Washington, D.C.), que inspira a écfrase de Daniel Jonas:

**Figura 1: “The Holy Family on the steps” (1648), de
Nicholas Poussin**



Fonte: National Gallery of Art, Washington D.C

Nota-se como a cena acima é o fio condutor de todo o poema, já que este começa e acaba com um pretenso comentário ao quadro de Poussin. Destaque-se a cor azul (o azul de Delft que aparece, implicitamente, no título do poema) que ilumina tanto a vestimenta da Virgem quanto o céu que emoldura a cena. No fragmento que encerra o poema, a voz lírica parece querer baralhar as perspectivas, duvidar do que vê ou do que é interpretado, já que coloca sob suspeição a própria percepção do sujeito que observa o quadro, além de questionar a identidade dos personagens que nele aparecem bem como o título que lhe é atribuído:

Quem te disse que aquela era a virgem
Se nem ela mesma está em primeiro plano mas abaixo
E embora acima de ti aquém
Dos planos de uma virgem que assim te desvirginasse?
No cocuruto de José, garanto-te, no cocuruto de José...
Virgem a virgem dá à luz.
(JONAS, 2005, p. 84).

II. Rossetti (Dante Gabriel)

Quase na metade da composição (versos 121 a 128) outra personagem é convocada: o pintor romântico inglês de ascendência italiana Dante Gabriel Rossetti. Ele é autor de *Ecce Ancilla Domini* (Tate Gallery, Londres), um óleo sobre tela, pintado entre os anos de 1849-1850, que é considerada sua *magnum opus*. O ponto que une tal personagem a Poussin é um traço plástico, já anunciado no título do poema: o azul de Delft, colocado agora não somente no céu, mas também em uma espécie de cortina que parece servir de moldura ou pano de fundo para a tela e que contrasta tanto com o amarelo-ouro presente na auréola que emoldura a cabeça da Virgem quanto

com o vermelho vibrante dos seus cabelos. Posicionando-se como o indagador, o que traduz em linguagem a imagem que está na tela, o poeta parece inquirir o leitor, convocando-o, quem sabe, a transformar o poema em um “ato de leitura”, como diria Harold Bloom em **A angústia da influência - uma teoria da poesia**. Veja-se o seguinte fragmento:

E aquele anjo de Rossetti, o anjo que desperta,
O que olha? Olha o divórcio dos pais no ladrilho,
Ou o acidente viário, ou a fenda,
Lembra o dia chuvoso em que percebeu tudo,
Receia o entomologista, questiona e comunga
Pode muito bem ser que o gás que não se observa
Tenha despertado aquela alma,
Como pedir a um gás para não se propagar?
(JONAS, 2005,p.81)

Observe-se o quadro:

Figura 2: “Ecce Ancilla Domini”,(1849-1850), de Dante Gabriel Rossetti



Fonte: Tate Gallery, Londres.

Na tela, a figura etérea do Anjo Visitador tem pés que mal tocam o chão; no poema, é comparado a um gás, que tem a propriedade de se propagar invisível e rarefeitamente no ambiente. A analogia algo insólita dá bem a dimensão da perspectiva de rebaixamento da arte que, como não poderia deixar de ser, o poeta enxerga como própria ao tempo em que vive; pode, assim, olhar para si próprio como para alguém que ao percorrer as vastas galerias do museu que é o mundo em que vive, tem consciência de que a sua tarefa se limita a propor novas formas de acomodar e tornar acessível a tradição secular na qual está inserido e de onde não pode, ou não consegue, fugir.

III. Vermeer (Johannes)

Na sequência imediata aos versos que tratam do quadro de Rossetti, entra em cena o pintor holandês Johannes Vermeer. Esta parte do poema irá estabelecer o diálogo com o quadro “Moça com brinco de pérola” (Mauristhuis, Haia). Trata-se de um retrato de mulher, posicionado em ambiente íntimo, com fundo escuro, sem qualquer outro elemento que o rosto feminino. Não há qualquer tipo de iluminação, a não ser a fornecida pelas cores do rosto e da vestimenta da personagem. A “rapariga anônima” que dá nome à tela chama a atenção do poeta não pelo adereço que a celebrou, mas justamente pelo que no quadro não se pode inferir ou saber. É o olhar ausente, o desamparo que se colhe do olhar da moça que captura a atenção do poeta. A parte azul do turbante (o dito azul de Delft) que ela traz na cabeça é o elemento que liga esta personagem às outras duas que lhe antecedem. Note-se como o sujeito lírico revela sua inquietude com a presença do fundo negro da tela, por ele percebida como

representação do vazio, em contraste com a luminosidade exposta pela faixa de tecido azul brilhante que esconde totalmente os cabelos da moça.

Figura 3: “Moça com brinco de pérola”, (1665), Johannes Vermeer.



Fonte: Maurits huys, Haia.

No poema, Daniel Jonas evoca o vazio, o espaço escuro desprovido de ornamentos ou objetos que lá está para ressaltar o contraste entre o rosto luminoso da jovem e o pano de fundo sombrio que lhe emoldura:

E Vermeer, por que não pereceu
A rapariga de Delft, quem era?
E o que havia naquele vazio, Vermeer,
Encaminhar-se-ia a rapariga para a fonte da treva?
Era careca a rapariga, Vermeer?
Era careca a rapariga?
Eu não quero esse olhar com tanta demora,
Não quero o pânico de ser culpado,
Esse jugo de eu julgo-te,
Eu condeno-te, balbucio-te. Mas o vazio,
Vermeer, de onde te chegou este vazio,
Que vazio é esse que a rapariga obnubila

Mas tão mais vazio que se a rapariga se vai, Vermeer,
Que restará senão só o vazio, essa voragem do vazio?
Não podemos estar tão dependentes de uma rapariga,
Vermeer!

(E eu que já nem vejo a rapariga só de antecipar
O momento em que ela se vá...)

(JONAS, 2005, p. 81)

Sabe-se que Vermeer é um pintor que retrata de forma recorrente a figura feminina. Aponta-se que em seus quadros é notável a profusão de mulheres dedicadas a exercer as tarefas mais triviais do cotidiano: há mulheres que leem, que escrevem cartas, que dormem, que tocam um instrumento⁶. No entanto, na perspectiva do poeta, o que parece importar é a atenção concentrada no *close up* no rosto da moça de sorriso enigmático, emoldurada em fundo escuro... Segundo o Museu Mauritshuis (localizado em Haia, onde o quadro se encontra), a pérola pendurada na orelha da moça é uma ilusão de ótica: foi feita com toques translúcidos e opacos de tinta branca e não há o gancho para pendurar o brinco na orelha, o que se torna metáfora do vazio e da ausência e acentua o enigma secreto contido no olhar da moça. Ou seja, o mestre da luz que é Vermeer insinua que parece haver, na luminosidade mais plena, uma camada de sombra e mistério. Dito de outro modo: na inteira luminosidade, os segredos mais recônditos, mais abissais, precisam ser considerados.

Tudo somado, neste museu particular que Daniel Jonas edifica (na sua obra e mais particularmente neste poema) está posicionada de forma privilegiada a figura feminina. Seja em forma de Virgem Maria, seja em forma de anjo ou de Virgem

⁶ Dentre os 35 quadros de autoria comprovada de Vermeer são apontados os seguintes, cuja temática incide na representação dos afazeres cotidianos exercidos por mulheres: “Mulher de azul lendo uma carta”, “Mulher segurando uma balança”, “Jovem com uma jarra de água”, “Uma senhora escrevendo uma carta”, “Mulher adormecida”, “Mulher tocando guitarra”, “A leiteira”, entre outros.

desalinhada, ou até mesmo desta criatura enigmática que é a jovem de Vermeer, o olhar atento e concentrado do poeta chama a atenção para uma forma de visibilidade que explicita a luminosidade, a graça e a beleza nelas presente⁷. A cor azul cobalto, vulgo azul de Delft, é o elemento que constrói a identidade e afinidade entre as três figuras, as do quadro e as do poema. Daí a escolha da éfrase como notável mecanismo de criação do poema, porque é, sobretudo, através dela e graças a ela que o poeta consegue mostrar, de modo vivo e constante, ao leitor, a sua percepção da arte e o modo como a concebe e pratica.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião – 10 livros de poesia**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969.

BERARDINELLI, Alfonso. As muitas vozes da poesia moderna. In: **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. P. 17-41.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência – uma teoria sobre a poesia**. Tradução e apresentação de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

CLUVER, Claus. A new look at an old topic: ekphrasis revisited. In: **Todas as letras**. São Paulo, v. 19, n. 1, p. 3-44, jan./abr. 2017. http://dx.doi.org/10.5935/1980-6914/letras.v19_n1_p.30-44. Acesso em: 15/09/2020.

⁷ Na estrofe final do poema, é possível observar um outro desdobramento da figura feminina, em nova referência à Virgem, como nos versos: “É assim agora uma Maria de Pasolini, uma Maria/como deve ser, como nenhuma mulher de facto é” (JONAS, 2005, p. 84). Como se trata provavelmente de referência ao filme “O evangelho segundo Mateus”, de Pier Paolo Pasolini, não trataremos, aqui, de tal personagem, uma vez que a discussão das relações entre a éfrase e o cinema na obra de Daniel Jonas foge ao escopo deste trabalho.

ELLIS, Jonathan. Ekphrastic Poetry: In and Out of the Museum. In: MARTINY, Erik. **A companion to poetic genre**. John Wiley & Sons Limited, 2012. P. 614-625. Online ISBN: 978.1444344318. DOI: 10.10002/978.1444344318.

FRIAS, Joana Matos. Écfrase: 10 aporias. **Elyra: Revista da Rede Internacional Lyra Compoetics**, n. 8, 2016, obtido de [HTTPS://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/150](https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/150). Acesso em: 17/09/2020

HEFERNAN, James A. W. **Museum of words – the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery**. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

JONAS, Daniel. **Os fantasmas inquietos**. Lisboa: Cotovia, 2005.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Tradução, prefácio e aditamentos de R.M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

MARTELO, Rosa Maria. Imagens, paisagens, espaços poéticos. In: **O cinema da poesia**. Lisboa: Documenta, 2012. P. 55-69.

MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a écfrase. **Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, [S.l.], v. 29, n. 2, p. 163-204, dez. 2016. ISSN 2176-6436. Disponível em: <<https://revista.classica.org.br/classica/article/view/425/373>>. Acesso em: 16 jul. 2020. doi:<https://doi.org/10.24277/classica.v29i2.425>.

A forma atravessada na garganta: metasonetos de Daniel Jonas e de Paulo Henriques Britto

Roberto Bezerra de Menezes*

Resumo

O surgimento do soneto como forma literária remonta ao século XIII, período em que, ao sul da Itália, nomeadamente a região da Sicília, era larga a influência da lírica de origem provençal. De apelo matemático, a invenção do soneto é atribuída a Giacomo da Lentini, chefe da escola siciliana do Sacro Imperador Romano Frederico II. O presente texto tem como objetivo principal a justaposição de duas poéticas, a do português Daniel Jonas e a do brasileiro Paulo Henriques Britto, de modo a fazer ressaltar as distinções no tratamento metapoético dispensado ao soneto e a outras formas que dele derivam.

Palavras-chave: Soneto. Poesia Portuguesa. Poesia Brasileira. Modernidade. Metapoesia.

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC) e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Atualmente, é bolsista de Pós-Doutorado (PNPD/CAPES) junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Pós-Lit/UFMG. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9504-5388>.

La forme croisée dans la gorge: métasonètes de Daniel Jonas et Paulo Henriques Britto

Résumé

L'émergence du sonnet comme forme littéraire remonte au XIII^e siècle, une période où, dans le sud de l'Italie, à savoir la région de la Sicile, l'influence du lyrique d'origine provençale était large. D'un attrait mathématique, l'invention du sonnet est attribuée à Giacomo da Lentini, chef de l'école sicilienne du saint empereur romain Frédéric II. L'objectif principal de ce texte est la juxtaposition de deux poétiques, celle du Portugais Daniel Jonas et celle du Brésilien Paulo Henriques Britto, afin de mettre en évidence les distinctions dans le traitement métopoétique du sonnet et des autres formes qui en découlent.

Mots-clés: Sonnet. Poésie Portugaise. Poésie Brésilienne. Modernité. Métopoésie.

Recebido em: 30/09/2020 // Aceito em: 21/11/2020

un sonnet sans défaut vaut seul un long poème
Nicolas Boileau-Despreaux

1. O caminho inicial

O surgimento do soneto como forma literária remonta ao século XIII, período em que, ao sul da Itália, nomeadamente a região da Sicília, era larga a influência da lírica de origem provençal. Segundo Erich Auerbach (2015, p. 203), foram Frederico II (da casa alemã dos Hohenstaufen), seus filhos e sua corte que

imitaram a forma principal da poesia provençal, a grande canção de amor, e inventaram, a par dela, uma forma mais breve e mais concisa, que se tornou a forma lírica mais usual da poesia lírica italiana e que, mais tarde, foi imitada em toda a Europa: o soneto, poema de catorze versos de dez sílabas, composto de duas quadras e de dois tercetos sobre duas rimas para os quartetos e três para os tercetos (por exemplo, ABBA ABBA CDE EDC).

Sobrevivendo ao desaparecimento da família Hohenstaufen, o soneto passou a ser visto como uma expressão “seca e burguesa” (AUERBACH, 2015, p. 203), migrando para o norte da Itália, região onde surgiu Dante Alighieri. Mas é somente no século XIV que conhecemos aquele que tornou o soneto uma das formas mais cultuadas nas gerações seguintes, cuja influência só arrefeceu com o surgimento do Romantismo: Petrarca. Ainda que ele preferisse elaborar suas composições em latim, língua de Cícero e Virgílio que almejava imitar, sua fama maior se deve aos 350 poemas escritos em dialeto florentino e reunidos sob o título **Cancioneiro**, constituído quase todo de sonetos

que “nos revelam [...] os movimentos de uma alma inquieta, ao mesmo tempo ativa e ansiosa, que adorava a Antiguidade e era no entanto cristã, que amava o mundo e a glória, mas que se desencantava rapidamente e buscava a solidão e a morte”. (AUERBACH, 2015, p. 211).

Em língua vernácula, encontramos em Luís de Camões a continuação da prática do soneto nos moldes petrarquianos, sendo considerado o mestre em língua portuguesa pela excelência com que desenvolveu suas peças líricas. A apropriação e a refundação de muitos dos versos de Petrarca é atividade frequente e a partir deles Camões pode oferecer uma leitura da tradição aliada ao desenvolvimento de seu talento individual (ELIOT, 1989), como é exemplo o soneto “Um mover d’olhos, brando e piadoso” (CAMÕES, 1980, p. 95), cuja estrutura se apoia no soneto “Grazie ch’a pochi il ciel largo destina”, de Petrarca, mas é elaborado com expressões originais.

Depois de Camões, encontramos outros autores que, em Portugal, recorreram à forma soneto para a composição lírica. Podemos referir muito brevemente dois casos que, junto a Camões, formam uma espécie de trinca de sonetistas portugueses. O primeiro deles é Bocage, erroneamente tido por representante do período áureo do Arcadismo no século XVIII, uma vez que sua poesia se volta mais para a pequena burguesia que para a aristocracia da Nova Arcádia, para quem dirigia suas sátiras afiadas. Bocage era grande cultor de Camões, de quem guardou o apuro formal e a quem dedicou um de seus melhores sonetos: “Camões, grande Camões, quão semelhante/ Acho teu fado ao meu, quando os cotejo!” (BOCAGE, 1985, p. 47). O segundo caso é Antero de Quental, poeta açoriano que, em Coimbra, se colocou frontalmente a par dos assuntos políticos

da época (Questão Coimbrã), mas que, em sua obra **Sonetos**, não deixou de tocar em questões metafísicas como a morte e Deus, moldadas pelo enquadramento da forma fixa e reveladora de um sujeito pessimista. Mesmo com o recurso à forma fixa, Quental pode praticar essa liberdade na expressão. Sobre essa tríade sonetista, António José Saraiva nos diz que o “soneto já tinha sido em Camões um género literário adaptado à reflexão; em Bocage é exclamativo e patético. Antero recebeu a herança destes dois mestres, inovando o assunto.” (1999, p. 125).

Daniel Jonas, por sua vez, é autor de nove livros de poesia: **O corpo está com o rei** (1997), **Moça formosa, lençóis de veludo** (2002), **Os fantasmas inquilinos** (2005), **Sonótono** (2007, Prêmio PEN de Poesia), **Passageiro frequente** (2013), **Nó – sonetos** (2014, Grande Prémio de Poesia Teixeira de Pascoaes da Associação Portuguesa de Escritores), **Bisonte** (2016), **Canícula** (2017) e **Oblívio** (2017, Grande Prémio da Literatura dst). Como dramaturgo, publicou **Nenhures** (2008) e escreveu **Estocolmo**, **Reféns** e o libreto **Still Frank**, todos encenados pela companhia Teatro Bruto. Coursou mestrado em Teoria da Literatura pela Universidade de Lisboa, com uma dissertação sobre o poeta inglês John Milton, da qual resultou a tradução de **Paraíso perdido**, publicada também no Brasil pela Editora 34 (2015). Além de Milton, traduziu William Shakespeare, Luigi Pirandello, J.-K. Huysmans, John Berryman, Charles Dickens, Malcolm Lowry, Henry James e William Wordsworth.

Dos livros de poesia acima mencionados, três são totalmente compostos por sonetos: **Sonótono**, **Nó** e **Oblívio**. De acordo com o autor, em entrevista a Joana Emídio Marques, foi com John Milton que “aprend[eu] a cultivar o soneto” (2017, s.p.), afirmação esta que nos permite identificar uma clara

confluência entre os ofícios de leitor/tradutor e de escritor. Sabe-se que Milton é diretamente influenciado pela tradição shakespereana do soneto – recorde-se a homenagem ao mestre com o poema “On Shakespeare” (1968, p. 123) –, ainda que tenha escrito sonetos em língua italiana e com clara dicção petrarquiana, como é exemplo o “Sonnet I” (1968, p. 90). Daniel Jonas, por sua vez, vem a marcar uma diferença em relação à tradição portuguesa cuja influência era pautada primordialmente no soneto italiano de Petrarca, uma vez que se coloca consciente dessas duas linhagens a que fará referência tanto no nível formal quando nos temas tratados.

Assim como em Portugal, no Brasil o soneto também nasce da influência da linhagem petrarquiana, notadamente pela via medieval portuguesa. Entre os nomes com maior destaque, podemos citar as figuras de Olavo Bilac e Vinícius de Moraes, sem esquecer as contribuições de outros poetas importantes para a construção da poesia brasileira, como Gregório de Matos, Tomás António Gonzaga, Augusto dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade, por exemplo.

Paulo Henriques Britto, por seu turno, se insere nessa linhagem que tem interesse no limite criativo da forma poemática soneto, dialogando com nomes como Bilac, referenciado diretamente em seu livro **Tarde**, por exemplo. É autor dos livros de poesia **Liturgia da matéria** (1982), **Mínima lírica** (1989), **Trovar claro** (1997), **Macau** (2003), **Tarde** (2007), **Formas do nada** (2012) e, mais recentemente, **Nenhum mistério** (2018). Como Jonas, Britto também é tradutor de textos de língua inglesa, tendo sido responsável pelas edições mais recentes de Elizabeth Bishop, Frank O’Hara, Thomas Pynchon e Wallace Stevens, por exemplo. Além disso, como professor da PUC-Rio,

Britto se dedica a refletir academicamente sobre a prática da tradução, em especial a tradução de poesia.

Britto recorre ao soneto em todos os volumes de poesia acima mencionados, com maior ou menor incidência a depender do caso. Vê-se que o soneto não é, como no caso de Jonas, uma dicção escolhida para compor um volume específico que demandasse essa forma. Ao contrário, a forma soneto acompanha toda a produção do autor, com seções de poemas seriados que já no título recuperam e modificam o soneto: “Dez sonetos sentimentais”, de **Liturgia da matéria**, continuada no livro seguinte, **Mínima lírica**, com os “Dois sonetos sentimentais”; em **Trovar claro**, o “Sonetinho de verão”; os “Sete sonetos simétricos” e os “Dez sonextóides mancos” de **Macau**; em **Tarde**, os “Cinco sonetetos grotescos” e os “Cinco sonetetos trágicos”; **Formas do nada**, por sua vez, apresenta duas seções do tipo, “Cinco sonetos frívolos” e “Seis sonetos soturnos”; o último livro publicado, **Nenhum mistério**, apesar de conter vários sonetos e suas variantes, não apresenta nenhuma seção seriada nesses moldes. Percebe-se, a partir dos títulos das seções seriadas, que o autor interfere sobremodo na forma levando-a à indistinção, como ele mesmo revela em entrevista: “Eu gosto de fazer isso, pegar o soneto e esticá-lo até a fronteira do não soneto” (2013a, 11’51’).

2. Daniel Jonas e o soneto

Em resposta a um inquérito sobre “Poesia e Resistência” – cuja questão era precisamente: “A poesia é uma forma de resistência? Sempre, por definição? Ou apenas em determinados contextos – sociais, políticos, culturais? Como pode resistir a

poesia e a quê?” –, levado a cabo por Ana Luísa Amaral, Joana Matos Frias, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo para o portal do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, em 2012, Daniel Jonas se utiliza de tal questionamento para inventariar uma reflexão sobre o atual estado das coisas, isto é, o lugar da arte, em especial a poesia, em meio às profundas e céleres mudanças pelas quais o nosso mundo contemporâneo têm passado decorrentes da intensificação da sociedade de consumo. Ele diz:

Não forma de resistência no sentido ideológico — pelo menos não sempre — mas certamente uma resistência da forma, numa altura em que os próprios materiais do seu endosso estão a ser reavaliados pelo contexto cibernético actual (a casa desta resposta [o ambiente *on-line*] é, aliás, sintoma disso mesmo). Em todo o caso estamos perante um momento evolutivo significativo para o médium, até porque me parece que nos casos em que um livro de poemas não é apenas um fólio com poemas avulsos, a ideia de estrutura e conceito fica abalada pela fragmentação espacial do todo. Diria que a explosão viral nos condena a fazermos arqueologia, recolhendo cacos de vasos e ânforas que são os poemas perdidos desta nossa mega Pompeia (em todo o caso a indústria musical queixa-se do mesmo, ao que parece). Quero com isto dizer que eu próprio ando a equacionar este ofício, perguntando-me se será atilado continuar a fazer coisas como livros, no seu sentido autoral, numa idade em que pouca gente os consome e os consome, diria, holisticamente. Em tempos não distantes um livro com poemas era certamente um enunciado, uma afirmação; hoje não passa de um monte de problemas para toda a gente. Ainda, pois, que um poema seja uma forma de resistência da forma, ela está caduca em relação a uma forma maior, fruto de um outono muito pouco poético. (JONAS, 2012, s.p.)

Repare-se que a discussão sobre o domínio do mundo digital sobre as formas de manifestação e expressão da linguagem

artística é o ponto central da resposta do poeta. Ele chega mesmo a revelar sua preocupação nesse sentido, colocando o papel do livro enquanto unidade sob discussão. Disso ressalta que, para Jonas, o livro, isto é, a reunião de poemas em um único amontoado de páginas numa determinada sequência, é não a oportunidade de publicar os escritos então prontos, mas o meio para se ter acesso, enquanto leitor, a uma composição com “estrutura” e “conceito”, marcando desde já sua posição avessa a certas práticas mais publicitárias que literárias vigorantes nos meios atualmente. Dessa posição particular dá-se já a sentir o perfume anacrônico de que falou António Guerreiro (2014, s.p.), entendendo-se que ele também se manifesta fora do texto.

Ainda um ilustre desconhecido no Brasil¹, o poeta apresenta em sua poesia uma exuberância vocabular e sintática que encontra explicação na seguinte pergunta retórica: “Que nos resta senão linguagem para povoar o mundo?” (JONAS, 2005, p. 81). É nesse esforço de povoamento do mundo com linguagem que o poeta se dedica a desenvolver uma escrita minuciosamente arquitetada, pois neste mundo não entram as palavras que se lhe não pertençam por mérito.

Sobre o soneto em Daniel Jonas, o crítico António Guerreiro, considerando no horizonte o então lançamento de **Nó**, mas que também serve para pensar seus outros dois livros de sonetos, diz:

Um intenso perfume anacrônico solta-se destes sonetos, não apenas por serem sonetos, essa forma fixa com todos os seus constrangimentos, mas porque actualizam uma antiga retórica, uma tropologia e uma variedade de esquemas formais — prosódicos, rítmicos,

¹ Em 2019, foi publicada no Brasil, pela editora Todavia, uma antologia que recupera o título de seu livro de 2005, **Os fantasmas inquietos**, seguido do subtítulo “Poemas escolhidos”. Com seleção e posfácio de Mariano Marovatto, esta edição desconsidera os dois primeiros livros de Jonas: **O corpo está com o rei** (1997) e **Moça formosa, lençóis de veludo** (2002). Não há qualquer menção a esses dois volumes de modo a justificar as duas ausências, mas pode-se supor que essa decisão revela, em alguma medida, a postura do poeta em relação a suas duas primeiras investidas no campo da poesia.

respeitantes à cesura do verso, sonoros, etc. Aliterações, consonâncias, assonâncias, quiasmos, anáforas, hipérbolos: esta poesia é uma festa de exuberância barroca, de estranheza maneirista e de declinação clássica. Tanto nos pode remeter para Camões como para os sonetos de Shakespeare. (2014, s.p.)

Todos esses recursos levam-nos a enxergar, desde **Sonótono**, o primeiro livro inteiramente de sonetos do autor, a reclamação de um ofício consciente que busca na forma fixa e no metro do verso a sua possibilidade de superação como prática poética: “Soldo a métrica, malho p’ra que rime./ Toco aafiada lira, tanjo o meu aço,/ Na homérica bigorna chispa e liça.” (2007, p. 12). Surge dessa imagem um poeta manipulador de aços, “um metalúrgico da Luísnavá” (2007, p. 12), substância em tudo rente ao mundo moderno e elemento que oferece resistência a mãos oficinais. Aliando o mundo mitológico antigo, com referências à Homero, às sereias e à Ítaca, à metalurgia moderna – “Luísnavá” acolhe tanto uma referência a Lisnave, Estaleiros Navais de Lisboa, empresa de construção e reparação naval portuguesa, quanto ecoa sonoramente a figura do poeta Luís Miguel Nava, também evocado em alguns dos vocábulos presentes no poema em questão, como “vulcão” e “lava” –, Jonas abeira duas temporalidades equidistantes em vista de se colocar como ingrediente responsável pela sua ligadura, posição que irá continuamente repetir em outros poemas, reiterando que, ao poeta, compete usar de seu olhar para fazer ver num mesmo plano de linguagem o esforço associativo da atenção ao mundo.

Essa consciência do poeta operador de substâncias é frequente em seus sonetos. Mesmo a consciência da forma, como lemos acima, reaparece de maneira impressionante em poemas como “É Outono e chove no meu soneto.” (2007, p. 15) e “O sol abriu no meu soneto, o sol,” (2007, p. 45). Ou ainda em:

O meu soneto entre outras coisas serve
P'ra despistar tremor essencial
P'ra dactilocantar proporcional
No metro o que é saúde, nervo, verve.
As musas chamo às vezes só p'ra ver
Se as vejo bem; se eclipse, paramnésia
A cuidado já, e estilo obsessão,
Meu canto de mim mesmo ensurdecer.
É certo que os batiques dos meus dedos
São horas mais e esperam. São da amnésia,
Da folha já crestada e africana
E tu não vires, ao mantra que te engana...
O meu soneto enche-me de medos;
Uns aproveito-os bem, os outros não. (2007, p. 50).

O poema acima parece dar voz a uma tensão que a escolha do soneto com o limite de 14 versos em decassílabos aporta para a criação poética: o condicionamento do “tremor essencial” à proporção imposta pela forma. Curiosamente, o verbo utilizado para o *incipit* é o “servir”, ou seja, ele atribui uma serventia para o seu soneto, muito distante da acepção camoniana. Da distração à observância de uma proporção, o poeta parece estar interessando numa noção de poética ligada à cabralina, quer dizer, a poética em que a transpiração é superior à inspiração, ou, pode-se também pensar, em que esta última só é convocada ocasionalmente, jocosa ou ironicamente. Preocupado com o metro, os dedos do poeta batucam para aferir o ritmo e a contagem de sílabas poéticas. Entretanto, não deixa de ser relevante que este soneto apresente irregularidade de rimas e dispense o par rimado do *couplet*: abba / cdec / fdgg / fe. Se porventura considerado em regra italiana (abba / cdec / fdg / gfe), a irregularidade se mantém. O “estilo obsessão”, neste caso, não se atém à estrutura do soneto inglês ou italiano. Talvez se refira mais a uma obsessão por encontrar o “estilo” próprio. Longe, portanto, de defender uma poesia “seca e burguesa” (AUERBACH, 2015, p. 203), é

com rica imaginação, energia e vigor que sua voz será moldada na quadratura do poema.

Em entrevista tornada matéria da revista **Campus U.Porto** (2017, p. 9-10), feita por Anabela Santos, Daniel Jonas retorna às consequências da escolha pelo soneto. Diz ele, em meio ao texto de Santos:

Não foi “a vaidade de escrever arabescos, vaidade barroca ou formal”, esta aventura prendeu-se com “a precisão que o soneto traz”, diz Daniel Jonas. Embora seja complexo “aceder àquela conta matemática”, a verdade é que, “no final, dá-nos certas garantias e algum conforto”. [...] No soneto, “chegas ao fim nos 14 versos. Tens a camisa de forças. Sabes que só podes jogar naquele pequeno recreio”.

Como se viu no poema há pouco citado, a tensão entre forma e expressão no limite que esta forma implica parece produtiva para o poeta. O que para alguns poetas é uma limitação que imporia amarras prejudiciais para a criação poética, para Jonas é, por um lado, lugar de “garantias” e de “conforto” e, por outro, espaço para exercitar o desafio de atuar com essa “camisa de forças” a impedir que a mão da escrita se prolongue demasiadamente. Embate parecido é encontrado no volume **Nó**, no soneto cujo *incipit* é “Soneto não me mintas, não me inventes”. Nele, como se pode perceber desde a primeira linha, é a própria forma que é interpelada:

Soneto não me mintas, não me inventes,
Não torças a verdade com as manhas
Subtis dum charlatão, deste em patranhas?
Sê claro, sê frontal, diz-me o que sentes.
Quem te viu, quem te vê... oh, tão diferente
Do que te motivou, do gozo ou pena...
Tu és como um actor levando à cena
Um texto que estudou e alegre mente.

Quem és, que dizes tu, seu impostor!,
Que mal te reconheço... e eu juro
Que passa por mim mesmo o meu perjuro.
Não passas é de um mau imitador!
Perdoo-te o perderes-me... vai, mau espelho...
Soneto, és um logro. Argh... Estás velho! (2014, p. 19)

Formalmente, esse poema mescla o decassílabo do soneto italiano e o esquema de rimas do soneto inglês, estruturado em três quartetos e um dístico de rima idêntica. Essa mescla de referências dá a ver o amplo espectro a que o poeta se reporta, buscando na escolha formal o maior número possível de alternativas, confirmando a assertiva de Jamesson Buarque de que “Somente porque variável o soneto pode ser considerado uma forma fixa” (2015, p. 43), assertiva essa baseada no princípio “igualdade na quantidade”, de Santo Agostinho.

Transformado em interlocutor, o soneto escuta as queixas do poeta, que não está satisfeito com as distorções e mentiras que ele opera naquilo que o sujeito é, ou, mais acuradamente, naquilo que ele busca exprimir. Há, dessa maneira, um descompasso entre o que o sujeito julga querer exprimir no soneto e o que o soneto, afinal, exprime. Trata-se de um “mau espelho”, um “impostor”, um “charlatão”. Esse mau funcionamento decorre do fato de se tratar de uma forma poética ultrapassada: “Soneto, és um logro. Argh... Estás velho!”. O mordaz modo como o poeta se lhe dirige não esconde que seu desejo de transparência se baseia em algo que não é da ordem do soneto (e da poesia em geral).

Como também já assinalou Maria João Cantinho, para quem a evocação ao fingimento pessoano, nesse exemplo, responde a uma “componente lúdica do poema” (2015, p. 193), Joana Meirim, em comentário a esse mesmo soneto publicado no site **Jogos florais**, destaca que

o poeta retoma a tese principal da “Autopsicografia” de Fernando Pessoa, desta vez aplicada à poesia e não ao poeta – o soneto é um “fingidor”, com uma aceção moral negativa que o poema de Pessoa não tem. Aqui, o soneto finge, mente, e a poesia é um “mau espelho” dos sentimentos humanos. [...] O poeta pede ao soneto que seja um bom espelho, mas sabe que, apesar do virtuosismo das rimas, do esquema rimático, de toda a técnica a que recorre no soneto, a poesia falha. A consciência desse engano e a irreversibilidade dessa situação causam uma certa melancolia, de que a interjeição onomatopaica “Argh” dá conta. (2018, s.p.)

Mas nem sempre é a demarcação espacial do soneto o aspecto que Daniel Jonas evoca quando traz para o nível textual a reflexão metapoética. Ainda em **Nó**, encontra-se a reflexão metapoética para além da que se volta à natureza do soneto, como neste poema em que Daniel Jonas dá um tratamento moderno ao tema do sumiço de “escritos”:

Pra onde fostes, escritos que perdi?
E éreis pra serdes perdidos, enfim?
Amei-vos pobrememente, qual delfim
Que de tudo se crê monarca, a si
Chamando tudo o que há, mas sem escolhas,
Uma arca que o patíbulo dissipa
E da alma faz um vento que constipa
E da árvore caduca as suas folhas?
Perdi-vos. Um anarca amou-vos. Dor
De vos perder assim, de vos saber
Pra sempre assim perdidos, um perder
De um mês qualquer, de um ano, ou mesmo um lustro
Fulgindo num salão de espelhos, cor
Ilusa, agora oblvio que eu ilustro. (2014, p. 17)

A situação a que este soneto refere parece ser a da perda de um caderno ou conjunto de diversos escritos “de um mês qualquer, de um ano”. Tal sentida perda termina por germinar um outro escrito, neste caso um soneto, que não procura, por seu

turno, servir de substituição, mas que ocupa o poeta no ofício de ilustrar – entendido aqui no sentido esclarecer, de elucidar, mas que também é acrescido do sentido de “lustro”, o relâmpago incandescente a fulgir no salão de espelhos – o ausente caderno/conjunto, agora parte do **oblívio**. Se o poeta busca esclarecer a natureza desses escritos ou a conjuntura que propiciou o desaparecimento, não fica claro. De toda forma, não deixa de ser interessante perceber o tratamento dispensado ao acontecimento, que inclui uma crítica ao pouco zelo do poeta, este “anarca” que apesar disso diz tê-los amado, com os escritos em questão.

Uma situação semelhante encontramos no soneto imediatamente subsequente, no mesmo *Nó*, no qual a pauta não é exatamente a perda do que foi anteriormente escrito, mas o que não chegou a ser posto no papel. Veja-se o poema:

Dói-me o que não escrevi, e não tive em sorte,
Como um condor que, abrindo as suas braças
No mais profundo céu, chora as carcaças
Do que não teve em vida nem em morte;
Tudo o que não escrevi é passageiro,
Estação que nestas folhas não detive;
Do que escrevo sou escravo e o mantive
Pra fardo alijado ao mar negroiro
(Que os versos são só palha e porém fardo).
Sofri, mas foi por pouco que o sofri.
Melhor: murchei. Fui flor e nem flori.
Melhor errei. Honrosa a flor que é cardo.
Escrever é dor. Esquecer dor é. Que vício!
É uma hérnia na alma este ofício... (2014, p. 18)

Formalmente, esse soneto se destaca por apresentar versos hendecassílabos, em vez dos decassílabos costumeiros do volume. Além disso, apesar do esquema de rimas do soneto ser muito bem delimitado, não há, semântica e argumentativamente, uma divisão exata entre os quartetos e os tercetos. Exemplo disso

é a continuação do argumento dos quartetos no primeiro verso do primeiro terceto. Considerando esses dois aspectos, o do sentido e o do argumento, esse verso entre parênteses termina por não pertencer aos tercetos, sendo, portanto, um acréscimo para a oitava, algo já registrado na própria natureza dos parênteses.

Tematicamente, o soneto fala das agruras inerentes ao ofício do escritor. Entretanto, nesse caso, as agruras não são da ordem do acontecimento, isto é, o que dói no sujeito é muito mais o que não aceitou a concretizar no papel. A metáfora decorre da figura do condor, uma ave que se alimenta de carcaças e de cadáveres. Essa aproximação entre o condor e o poeta dá a ver não só a possibilidade do gesto que não se consuma a contento, mas também o que lhes serve de alimento. Pode-se mesmo recordar, a esse propósito, do poema “Uma carniça”, de Charles Baudelaire (1985, p. 173). Nele, a carniça encontrada é vista como um objeto depois aproximado à imagem de uma flor a se entreabrir. No poema de Daniel Jonas, ao contrário, essa “carniça” não chega a ser encontrada, o poema não vem a ser realizado. De todo modo, é nesse não se realizar do poema que ele se faz.

Outra imagem importante do poema é a da arte que pode, em certa medida, colocar correntes ao tempo: “Tudo o que não escrevi é passageiro,/ Estação que nestas folhas não detive;”, diz ele, e pode-se supor que reafirma o cariz de eternidade que a arte carrega. Disso fica a ideia que, escravo de seu ofício, ofício este que lhe brinda com uma “hérnia na alma”, o poeta se sente repetidamente compelido a voltar a esse ciclo vicioso (“Que vício!”) para sofrer, para errar, para enredar-se, “Que os versos são só palha e porém fardo”.

Feito este pequeno percurso, é importante destacar que os sonetos de Daniel Jonas fazem parte de um projeto poético

apresentado em forma de uma trilogia: **Sonótono**, **Nó** e **Oblívio**. De acordo com o autor, o objetivo era chegar à média de sonetos do autor de **Hamlet**: ““Quero ficar por aqui: 150 sonetos! Marca inspirada em Shakespeare (que escreveu 154 sonetos)’ (risos). E lá se vai o consolo do soneto? ‘É essa a intenção. Ainda bem que os escrevi, porque são o que de mais parecido tenho com marca autoral’. O resto é uma espécie de ‘surtido literário’.” (SANTOS, 2017, p. 11). Tal empresa de fôlego rendeu-lhe reconhecimento como uma das vozes mais insólitas da nossa contemporaneidade. Trata-se de um poeta que mergulha nos acessos mais produtivos da linguagem: “Descuido-me da vida, abraço a obra,/ Eu vivo, quase apenas p’ra dizê-lo,/ E cada sentimento p’ra vivê-lo/ Apenas se de meu nada lhe sobra.” (JONAS, 2007, p. 16).

3. Paulo Henriques Britto e o soneto

O caso de Paulo Henriques Britto é deveras diferente do de Daniel Jonas, principalmente no tratamento dispensado à forma como constituinte do poema. Enquanto Jonas, como se viu, busca respeitar as formas mais clássicas do soneto, reajustando ocasionalmente alguns aspectos, além do conteúdo moderno, Britto, em diversas ocasiões, desconstrói a distribuição dos versos e estrofes, mas buscando conservar o total de 14 versos tão representativo da imagem do soneto. Essa desmontagem da estrutura do soneto pode ser verificada em um poema de **Macau**, em que “arquitetura” e “balística” compõem um cenário de contradição em aberto. Não sendo um soneto nos moldes conhecidos, o poema apresenta 14 versos divididos em 4 estrofes com número de versos em ordem decrescente: 5-4-3-2 (abcba cdcd eae ae).

FISIOLOGIA DA COMPOSIÇÃO
V

É preciso que haja uma estrutura,
uma coisa sólida, consistente,
artificial, capaz de ficar
sozinha em pé (não necessariamente
exatamente na vertical), dura

e ao mesmo tempo mais leve que o ar,
senão sai do chão. E a graça toda
da coisa, é claro, é ela poder voar,
feito um balão de gás, e sem que exploda

na mão, igual a um fogo de artifício
que deu chabu. Não. Tem que ser na altura
de um morro, no mínimo, ou de um míssil

terra-a-ar. Sim. Menos arquitetura
que balística. É claro que é difícil. (2003, p. 17)

Fica evidente na leitura que o sedimento desse poema é a reflexão metapoética. Isso pode ser notado desde o título, que faz mais uma vez uma citação paródica à “Psicologia da composição” de João Cabral de Melo Neto (recorde-se “Logística da composição”, de **Liturgia da matéria**), ecoando a busca por um equilíbrio entre a rigidez da forma escolhida e a expressão que, considerada a metáfora, deve ser “mais leve que o ar”. Nesse embate entre forma e conteúdo encontra-se desde logo a forma tolhida de sua estrutura “original”, cedendo espaço para modificações de cunho expressivo, sem deixar de revelar a continuidade de um apuro formal que se sustente no apelo à simetria. Isso fica evidente também na seção “Sete sonetos simétricos”, em que o autor evoca tanto as formas já catalogadas do soneto, como o modelo shakespereano (2003, p. 45), quanto apresenta novos desenhos para as estrofes, o que se verifica em

um poema iniciado e terminado com dísticos de rimas idênticas (aa aa) e ao centro uma estrofe de dez versos com rimas alternadas (2003, p. 43), ambos escritos em língua inglesa, provavelmente para dialogar com essa tradição que considera o dístico final em rima única, agora duplicado e figurando nos dois extremos do poema. Logo na sequência da mesma seção, encontramos também um jogo de simetria, no poema “VI” (2003, p. 46), mas com um fluxo diferente, iniciando e terminando com dísticos rimados e composto de cinco estrofes (2-3-4-3-2).

Essa proliferação de jogos formais como questionamento aos estados da poesia contemporânea remete diretamente para o papel da tradição na poética sonetista do autor. No seu segundo livro, **Mínima lírica** (2013b, p. 98), encontramos a conversa estabelecida com o poema “Dúvidas apócrifas de Marianne Moore” de João Cabral de Melo Neto, em que a dúvida sobre a escrita do eu ou das coisas motiva o poema. Britto, no que chama “Indagações”, constrói um poema recuperando as dúvidas cabralinas e as faz ecoar, tal como no poema da mesma seção dedicado a Augusto de Campos (2013b, p. 99). A relação produtiva que a poesia de Britto estabelece com a de João Cabral de Melo Neto é muito bem assinalada em artigo do poeta e crítico Antônio Carlos Secchin. Para ele, ambos são “poetas da sintaxe” (2015, p. 313), isto é, ambos prezam pelo poema como um objeto a ser construído, sem arroubos imagéticos, o que chama de “fulgor ocasional” (2015, p. 313). Contrariando a si mesmo, quando diz que “O forte da vida// não é a originalidade” (2007, p. 79), Paulo Henriques Britto consegue se alimentar de João Cabral e ainda assim manter sua voz pessoal.

Outra ruminação sobre a criação poética encontra-se no segundo soneto da seção “Art Poétique”, de **Tarde**:

II

Diário de viagem sem viagem
ou carta sem nenhum destinatário:
palavras que, no máximo, interagem
com outras palavras do dicionário.

Um escrever que é verbo intransitivo
que se conjuga numa só pessoa.
Um texto reduzido a substantivo
menos que abstrato: se nem mesmo soa,

como haveria de querer dizer
alguma coisa que valesse o vão
e duro esforço de fazer sentido?

Por outro lado, a coisa dá prazer.
Dá uma formidável sensação
(mesmo que falsa) de estar sendo ouvido. (2007, p. 54)

Com organização estrófica e decassílabos nos moldes italianos, esse soneto utiliza-se de referências caras à história da poesia ocidental, especialmente o eco do famoso verso de Paul Verlaine, “*De la musique avant toute chose*”, antecipado pelo título homônimo da seção, mas também a ideia de que a escrita é um jogar com as palavras, numa investida intransitiva, muito próxima da assertiva mallarmeana de que é com elas, as palavras, que se fazem os versos, não com as ideias (VALÉRY, 2012, p. 107). Não é de se desconsiderar, ademais, que esse mesmo poema de Verlaine tenha inspirado imgeticamente a quinta parte da “Fisiologia da composição”, anteriormente referida, precisamente quando diz: “E a graça toda/ da coisa, é claro, é ela poder voar,/ feito um balão de gás”. Mais ao final da “Arte poética” do simbolista francês lê-se: “Música ainda, e eternamente!/ Que teu verso seja o vôo alto/ Que se desprende da alma no salto/ Para outros céus e para outra mente.” (1986, p. 149).

Essa discussão sobre os rastros da tradição na poesia do autor de **Trovar claro** é deveras produtiva se se pensar que esses poetas evocados para o indistinto espaço que o poema inaugura são todos de uma ordem de grandeza fundacional, isto é, são todos eles poetas fortes, na acepção bloomiana desenvolvida em **A angústia da influência** (1973). Aliando-se a uma moderna tradição metapoética, os sonetos de Paulo Henriques Britto, desde o livro de estreia, **Liturgia da matéria**, pensam a si mesmos como objetos em processo de composição, de feitura. O primeiro dos “Dez sonetos sentimentais” do livro de 1982 é um desses casos exemplares:

I

Se por acaso a mão que escreve toca
uma coisa qualquer a que é negado
o se deixar pegar, e se essa mão
desentranha do fundo da caneta
um desses pedaços de consciência
que não se deixa nunca ultrapassar
a linha dos dentes, se a mão inventa
alguma coisa feia e porca, um verme
que se debate entre as linhas da pauta
como quem quer morrer mas não consegue, e
se no instante antes do risco mortal
a mão hesita e espera, como quem
teme uma certeza, ou sente no fundo
do medo uma espécie de compaixão? (2013b, p. 23)

Inicialmente, convém destacar a irônica designação dessa série que já principia com um soneto longe do sentido corrente de “sentimental”. O mais próximo que pode haver da emoção aventada é a “espécie de compaixão” que encerra a longa interrogação de que se faz o soneto. Tudo posto em suspensão pela questão que levanta, o poema tende mais a ensaiar um

processo de ir e vir, um processo dinâmico, portanto, que é inerente ao fazer poético. Para essa dinamicidade contribui a presença central da “mão que escreve”, ao meio chamada também de “mão [que] inventa”. Os gestos de escrever e de inventar resultam na imagem de que o poema é um objeto elaborado pelo poeta, pela mão do poeta, reforçando essa ideia de que se trata de algo sempre fugidio, em que “é negado/ o se deixar pegar”. Outro ponto interessante a se evidenciar é o momento em que a “mão hesita” perante o “risco mortal”, enfatizando a relação nada apaziguadora entre a escrita e o fim da escrita, o fim não do poema, mas o fim de uma relação de criador com criatura, “como quem/ teme uma certeza”.

Enquanto no exemplo acima o poeta aparece como detentor de seu membro superior, no poema de abertura da série “Sete estudos para a mão esquerda”, de **Trovar claro**, a “mão que escreve” adquire uma certa independência em relação ao sujeito que escreve:

I

Existe um rumo que as palavras tomam
como se mão alguma as desenhasse
na branca expectativa do papel

porém seguissem pura e simplesmente
a música das coisas e dos nomes
o canto irrecusável do real.

E nessa trajetória inesperada
a carne faz-se verbo em cada esquina
resolve-se completa em tinta e sílaba
em súbitas lufadas de sentido.

Você de longe assiste ao espetáculo.
Não reconhece os fogos de artifício,
as notas que ainda engasgam seus ouvidos.
Porém você relê. E diz: é isso. (1997, p. 19)

Percebe-se desde logo que a distribuição dos quartetos e dos tercetos está invertida. Essa inversão se repete em todos os sete poemas da série e pode-se imaginar que ela se deve à mão esquerda mencionada no título: sonetos escritos com a mão esquerda saem diferentes dos da mão mais comum, a direita. E a mão tem papel central nessa peça. O poeta fala de uma “trajetória inesperada” do poema, à revelia de uma possível tentativa de domínio do que vai para o papel. Reafirma, portanto, a ideia de que há algo na escrita do poema que ultrapassa a razão daquele que escreve, que “de longe assiste ao espetáculo”, como se não tivesse parte na natureza dos “fogos de artifício”. Com alguma surpresa o resultado final lhe agrada, é irretocável. Tanto no soneto sentimental quanto neste estudo para a mão esquerda encontramos a reverberação de uma poética que se revela enquanto se faz, num gesto de “Escrever a contrapelo do papel” (1997, p. 31).

Mas é talvez em **Formas do nada** que Paulo Henriques Britto se debruça mais intensamente na seara dos metapoemas. Destaque-se o consolo metalinguístico do poema de abertura (2012, p. 11), enfatizando que a única saída para o poeta quando se depara com as agruras mundanas é a linguagem poética, seu refúgio. Ou ainda a série “Oficina”, que sugere desde logo um local para a prática poética, uma aprendizagem nunca conclusa, em que é preciso “escrever por determinação”, isto é, tornar essa relação com a escrita uma visita a que se não pode furtar, sob quaisquer pretextos. Veja-se o segundo soneto da série:

II
Umás às vezes aparecem
sem nem ter sido convocadas.
Não têm razão, origem, nada
que se calcule, pese ou meça.

E mesmo assim elas se impõem
com a força de quem não admite
contra-argumentos nem limites,
nem desculpas, nem exceções.

Há que deixá-las entrar sempre,
por dever de hospitalidade
e temor supersticioso:

pois não se bole impunemente
com a contingência, com o caso,
esses deusinhos perigosos. (2012, p. 14)

Seguindo um argumento parecido com o do poema anteriormente citado, em que há a tematização de uma “trajetória inesperada” na confecção do poema, este centra-se no surgimento de palavras que invadem a escrita, “sem nem ter sido convocadas”. Obstinadas, essas palavras encontram no poema um lugar de sentido, mesmo que ele escape ao poeta, que termina, “por dever de hospitalidade/ e temor supersticioso”, aceitando a contingência e o acaso que inelutavelmente farão parte da constituição do poema, como se uma palavra puxasse a outra e assim por diante, e a razão tivesse um papel menos regulador nesse processo criativo. Essa leitura implica, naturalmente, a aceitação de certa ironia, dada a ver no encerramento do soneto quando menciona os “deusinhos perigosos” (contingência e acaso). O tom de *blague* desfaz a seriedade do tema apresentado nos treze versos, retirando-lhe a pretensão de continuar a emular, sob os mesmos termos, a constante imagem do problemático e misterioso processo de criação poética. De toda forma, é interessante perceber como esse olhar para a questão da escrita é recorrente na poética de Paulo Henriques Britto e assume diversas camadas que, ao cabo, constituem uma das mais visitadas produções deste princípio de século.

4. A forma atravessada na(s) garganta(s): à guisa de conclusão...

Paul Valéry, a propósito dos sonetos de Degas, disse:

Nada, em literatura, é mais próprio do que o soneto para opor a vontade à veleidade, para fazer sentir a diferença da intenção e dos impulsos em relação à obra acabada; e, principalmente, para obrigar a mente a considerar o *fundo* e a *forma* como condições iguais entre si. Explicome: ele nos ensina a descobrir que uma forma é fecunda em *ideias*, paradoxo aparente e princípio profundo em que a análise matemática tirou algum partido de seu poder prodigioso. (VALÉRY, 2012, p. 105)

É possível perceber, no decurso desta breve reflexão sobre os metasonetos de Daniel Jonas e de Paulo Henriques Britto, modos e maneiras diferentes de se retrabalhar a forma fixa soneto, de nela perceber não o limite intransponível a que o poeta deve aceitar, mas o campo fértil que a consideração de “fundo” e “forma” podem aportar na criação poética. Nesse sentido, buscou-se operar a conjugação, ainda que pela produtiva diferença, dessas duas poéticas representativas do que há de mais relevante na poesia de língua portuguesa.

Referências

AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. Tradução de José Paulo Paes. Posfácio de Marcus Mazzari. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. **Poesia**. Leodegário A. de Azevedo Filho (Org.). Rio de Janeiro: Agir, 1985. (Coleção Nossos Clássicos, v. 115)

BUARQUE, Jamesson. Soneto como variação fixa formal. **Revista Texto Poético**, Goiânia, v. 11, n. 19, p. 41-72, 2º sem. 2015. Disponível em: <http://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/324>. Acesso em: 14 fev. 2020.

BRITTO, Paulo Henriques. **Formas do nada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. **Macau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRITTO, Paulo Henriques. **Matador de passarinho**. Entrevistador: Skylab. Veiculado no *Canal Brasil*, no dia 08 de julho de 2013a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Rqwzq0_FNZM. Acesso em 09 out. 2019.

BRITTO, Paulo Henriques. **Mínima lírica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b.

BRITTO, Paulo Henriques. **Tarde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRITTO, Paulo Henriques. **Trovar claro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAMÕES, Luís de. **Lírica completa II** (Sonetos). 2ª ed, revista. Prefácio e notas de Maria de Lourdes Saraiva. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1980. v. 2.

CANTINHO, Maria João. Recessão crítica a *Nó* – Sonetos, de Daniel Jonas. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 190, set. 2015. p. 191-194.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: **Ensaio**s. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

GUERREIRO, António. Versos de puro nada. **Público**, Ípsilon, Lisboa, 08 ago. 2014, s.p. Disponível em: <https://www>.

publico.pt/2014/08/08/culturaipsilon/critica/versos-de-puro-nada-1665582. Acesso em: 02 out. 2018.

JONAS, Daniel. Daniel Jonas: o antiquado que é o mais alto da poesia portuguesa. Entrevista a Joana Emídio Marques. **Observador**, Caderno Cultura, Lisboa, 20 abr. 2017. Disponível em: <https://observador.pt/2017/04/20/daniel-jonas-o-antiquado-que-e-o-mais-alto-da-poesia-portuguesa/>. Acesso em: 11 out. 2018.

JONAS, Daniel. **Nó** – sonetos. Porto: Assírio & Alvim, 2014.

JONAS, Daniel. **Os fantasmas inquilinos**. Lisboa: Cotovia, 2005.

JONAS, Daniel. Resposta ao Inquérito Poesia e Resistência (Portugal) realizado por Ana Luísa Amaral, Joana Matos Frias, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo. **LyraCompoetics / Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa**, 2012. Disponível em: <http://ilcml.com/inquerito-poesia-e-resistencia-portugal/>. Acesso em: 28 ago. 2019.

JONAS, Daniel. **Sonótono**. Lisboa: Cotovia, 2007.

MEIRIM, Joana. Comentário a “Soneto não me mintas, não me inventes.”, de Daniel Jonas. **Jogos florais**. 27/01/2018. Disponível em: <https://www.jogosflorais.com/poemas-de-agora/2018/1/27/soneto-no-me-mintas-no-me-inventes?rq=daniel%20jonas>. Acesso em: 20 jun. 2019.

MILTON, John. **The poems of John Milton**. Edição de John Carey e Alastair Fowler. Londres: Longmans, 1968.

SANTOS, Anabela. Alumni (Daniel Jonas). **Campus U.Porto**, n. 1, p. 8-11, 2017. Disponível em: https://issuu.com/uporto/docs/campus_up_1/8. Acesso em: 07 out. 2019.

SARAIVA, António José. **Introdução à literatura portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SECCHIN, Antônio Carlos. Paulo Henriques Britto, desleitor de

João Cabral. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 29, n. 85, p. 313-317, Dec. 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142015000300020&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 12 Set. 2020.

VALÉRY, Paul. **Degas dança desenho**. Tradução de Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VERLAINE, Paul. Art poétique/Arte poética. Tradução de Augusto de Campos. In: CAMPOS, Augusto de. **O anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 146-149.

A tradição épica na hora da “lusofonia horizontal”. **Uma viagem à Índia** de Gonçalo M. Tavares face a outras vozes poéticas da língua portuguesa

Ewa A. Łukaszyk*

Resumo

O artigo contribui para o estudo da evolução da lusofonia, desde a sua formação política nos finais do século passado até uma nova realidade observada por José Eduardo Agualusa. A primeira formulação implicou, segundo Alfredo Margarido, um retorno ao período dos Descobrimentos, que efetivamente se deu, ao nível simbólico, com a retomada irónica do modelo camoniano por Gonçalo M. Tavares. A suposta “horizontalidade” da nova lusofonia é discutida através do confronto de **Uma viagem à Índia** com outras ressonâncias épicas, presentes na poesia de Tony Tcheka, Conceição Lima, Filinto Elísio e Afonso Cruz. No rastro da teoria de literatura menor de Gilles Deleuze e Félix Guattari, fala-se da “desertificação” da tradição épica que perde a conotação gloriosa; em consequência deste processo, o horizonte fechado da literatura hegemónica abre-se para novas ligações.

Palavras-chave: Lusofonia. Poesia épica. Literatura menor. Intertextualidade.

* CY Advanced Studies – Cergy-Paris Université (França). Antiga professora catedrática da Universidade de Varsóvia (Polónia). Especializada em estudos portugueses e literatura comparada. ORCID: 0000-0001-9969-0459.

The epic tradition at the time of “horizontal Lusophony”. **Uma viagem à Índia** of Gonçalo M. Tavares in confrontation with other Portuguese-speaking poetic voices

Abstract

The article is a contribution to the study of the evolution of Lusophony, from its political formation in the last decade of the 20th century till the new reality observed by José Eduardo Agualusa. The first formulation implied, according to Alfredo Margarido, a return to the period of Maritime Discoveries; such a return effectively happened, on the symbolic level, with the ironic re-elaboration of the literary model given by Camões in **Uma viagem à Índia** by Gonçalo M. Tavares. The alleged “horizontal” dimension of the new Lusophony is debated through the confrontation of Tavares with the epic resonances of other poetical voices: Tony Tcheka, Conceição Lima, Filinto Elísio and Afonso Cruz. Following the theory of minor literature formulated by Gilles Deleuze and Félix Guattari, the author speaks of a “desertification” of the epic tradition that loses its glorious connotations. As a consequence of this process, the closed horizon of hegemonic literature opens up for new connectivities.

Keywords: Lusophony. Epic poetry. Minor literature. Intertextuality.

Recebido em: 24/07/2020 // Aceito em: 06/12/2020

Pretexto

Na entrada do seu diário **O paraíso e outros infernos**, correspondente à segunda-feira, 1 de Junho de 2015, José Eduardo Agualusa escreveu: “Estamos criando algo a que podemos chamar lusofonia horizontal: um espaço de língua portuguesa em que todas as partes participam de forma livre, em situação de igualdade, sem dominados nem dominadores” (AGUALUSA, 2018, p. 46). Poderia ser um comentário sobre a nova literatura em português. No entanto, o caso da vida real que o provocou não teve nada que ver com a poesia. Foi a situação em que Kalaf Epalanga, o futuro autor do livro de crónicas **O angolano que comprou Lisboa (por metade do preço)**, recebeu a proposta de adquirir o restaurante lisboeta em que tinha acabado de jantar. Assim, a “vingança do colonizado”, que supostamente passou a ser capaz de oferecer soluções económicas na época da crise, teria saldado os ressentimentos, marcando o fim da época pós-colonial.

A aquisição da ex-metrópole por metade do preço não passa, evidentemente, de uma broma. No entanto, o conceito de “lusofonia horizontal” nascido dessa situação anedótica merece ser estudado e desenvolvido porque fornece uma alternativa útil ao discurso de subalternidade na formulação introduzida por Gayatri Spivak no famoso ensaio **Pode o subalterno falar?**, inicialmente publicado no jornal **Wedge** (SPIVAK, 1985). Em vez da formulação post-marxista das relações do poder, que poderia ser traduzida por um diagrama que se desenvolve do alto para baixo (opressão) ou do baixo para alto (resistência), é urgente a criação duma linguagem analítica da troca, reciprocidade, coexistência e colaboração opcional que poderia desenvolver-

se numa rede horizontal de parceiros independentes. Cada um deles tem o seu próprio universo local, com recursos nele existentes, o seu próprio passado e legado que dele deriva, o seu próprio campo problemático que pode coincidir, ou não, com os assuntos prioritários de outrem. No modo de pensar horizontal, os pobres e os ricos, os herdeiros de tradições literárias maiores, com pretensões universalizantes, e os que apenas possuem literaturas e literacias incipientes seriam encarados não numa perspectiva de comparação valorizante, mas sim numa perspectiva de sobrevivências paralelas. A criação poética, em cada caso, seria uma luta contra o peso dos legados recebidos, contra as insuficiências localizadas – negatividades de natureza variável, mas tratados como a matéria prima da criação literária. Na formulação de Gilles Deleuze e Félix Guattari do famoso ensaio **Kafka: Para uma literatura menor**, o desafio da literatura é sempre o de “encontrar o seu próprio ponto de desenvolvimento, o seu patoá, o seu próprio terceiro mundo, o seu próprio deserto” (DELEUZE, GUATTARI, 2003, p. 42).

Tratar os economicamente mais dotados em pé de igualdade com os pobres, equiparar os que beneficiam do conforto dos sistemas democráticos e os que suportam o peso das ditaduras, os que podem viajar livremente e os que sofrem o confinamento nas fronteiras do próprio país, tudo isso parece eticamente questionável. No entanto, a poesia nasce do confronto com adversidade; o seu aparecimento não é facilitado pela suficiência material ou maior liberdade intelectual. Antes pelo contrário, a grande literatura deriva, não raramente, das condições de opressão política, económica e social. É precisamente a maneira de vencer a subalternidade que muitas vezes faz um grande escritor. Por outro lado, a criação literária é um ato de participação na rede

horizontal da troca intertextual que se desenvolve num espaço simbólico, regido pelas leis não-marxistas.

No rasto da crítica da “lusofonia vertical”

Será que hoje em dia a troca cultural na esfera da língua portuguesa opera verdadeiramente em condições de igualdade dos parceiros, sem pretensão de hegemonia, sem hierarquias crescendo na direção vertical em vez de horizontal? O trabalho intelectual de tais pensadores como Boaventura Souza Santos, inovando na base da teoria pós-colonial, ou Eduardo Lourenço, debruçando-se nos meandros da formação mítica portuguesa, contribuiu para uma mudança profunda. A lusofonia, entendida como um projeto de política cultural lançado nos anos `90 do século passado e dirigida, em primeiro lugar, aos países africanos que formavam o império colonial português apenas duas décadas antes, carecia, sem dúvida, duma tal dimensão horizontal. Na formulação oriunda daquele momento histórico, o projeto lusófono cedo passou a ser censurado como um intento de neo-colonização cultural, cobrindo, com a abstrata noção do “destino histórico” e da suposta “comunidade da fala”, a ausência de soluções viáveis e da ajuda efetiva para a África. Já em 2000, Alfredo Margarido falou do “sopro gélido, muito necrofilico” (MARGARIDO, 2000, p. 5) que o novo projeto exalava. Uma das razões dessa crítica foi precisamente a desproporção do poder económico e das oportunidades de ação de que os parceiros lusófonos dispunham. De facto, para os seus críticos assim como para os seus defensores bem-intencionados, a lusofonia foi uma estruturação do espaço simbólico e criativo que supunha um diagrama vertical, uma hierarquia dos fortes e

dos fracos, dos ex-dominados e dos ex-dominadores, agora com a obrigação moral de ajudar. Por causa dessa estrutura profunda, a lusofonia preservava, em vez de liquidar, as identificações subalternas herdadas da época colonial.

Para a “desertificação” da herança épica

Na diagnose crítica de Margarido, Portugal, enquanto lançador da lusofonia, “foi remetido para o século XV-XVI, e só aí encontraria razões para existir” (MARGARIDO, 2000, p. 5). No entanto, o desafio da literatura, na formulação de Deleuze e Guattari, seria o de encontrar o metafórico “deserto”, o revés desse retorno a uma época que se pretendia gloriosa. E é curioso observar que esse retorno ao século XVI atualmente se deu: foi elaborado poeticamente, embora tenha adotado um sentido que o crítico da lusofonia provavelmente não teria antecipado. A poesia em português escrita nas últimas duas décadas é rica em ressonâncias críticas da dicção épica da expansão marítima que constituiu uma espécie de pré-história ou um momento fundador do espaço lusófono. É um excelente ponto de partida para a busca da hipotética “lusofonia horizontal”.

O exemplo talvez mais evidente do retorno ao século XVI é o extenso poema **Uma viagem à Índia**, de Gonçalo M. Tavares. Em vez da celebração da época gloriosa, é um intento de “desertificação” da tradição herdada, em que a literatura portuguesa encontra, quase num sentido literal, “o seu próprio terceiro mundo”, a sua condição de marginalidade, desfasamento e até uma incompatibilidade essencial em relação à modernidade. Gonçalo M. Tavares retomou o paradigma camonianiano narrando, em dez cantos, uma jornada antiépica, resultado duma

contaminação de **Os Lusíadas** por um modelo moderno, o de **Ulisses** de James Joyce. Presumivelmente, é por isso que o herói se chama Bloom e vislumbra um retorno ao eterno feminino, ao mesmo tempo universalizado e particularizado na figura duma prostituta, um eco da figura de Molly. Aparentemente, no Canto X, Gonçalo M. Tavares recupera para o seu herói o famoso “yes”, a afirmação final de **Ulisses**:

E Bloom olha em redor e sente-se feliz.
Num bordel perfeito, pode o homem
que procurou o seu Espírito na Índia
sentir-se tranquilo? A resposta é sim. (TAVARES, 2010,
p. 418).

Mas, por outro lado, Bloom também é um marginal da modernidade, um homem primitivo que não a alcança plenamente; não é capaz de moderar os seus impulsos nem aceitar a definição moderna dos direitos de mulher. Acaba antes por esmagar-lhe a cabeça com uma pedra e atirar o seu corpo para um lago. É só depois desta agressão final contra o feminino (em vez das núpcias carnais da velha versão camoniana) que pode regressar a Lisboa. Por outro lado, a viagem à procura de sabedoria conduz à descoberta do tédio, codificado, mais uma vez, à maneira bem portuguesa, mas sem referência à dimensão gloriosa da mitologia nacional: não a do período de expansão culminando na visão da harmonia das esferas, mas sim a de António Nobre no poema “Ao canto do lume” incluído, em 1892, na coletânea **Só**: “Viajar? Ilusão. Todo o planeta é zero” (NOBRE, 1892, p. 119).

A leitura de **Uma viagem à Índia** enquanto um projeto poético lusófono certamente não é a mais evidente. Bloom não é um membro da “comunidade da fala” que poderia juntar

Portugal ao vasto mundo africano e atlântico. Antes pelo contrário, aparece como um português eminentemente não-lusófono sem ser um europeu de pleno direito. Confronta-se com o Oriente que supõe possuidor duma sabedoria impossível de adquirir nas circunstâncias normais, nomeadamente as da modernidade ocidental. Por outro lado, **Uma viagem à Índia** marca o momento de desconstrução final da mitologia nacional portuguesa, que tanta importância tinha ainda no tempo de Eduardo Lourenço. A inscrição europeia, deficiente, mas já sem alternativa, de Bloom Taviariano indica a distância que separa a cultura portuguesa implicada no poema publicado em 2010 da que originou o ensaio **Nós e a Europa, ou as duas razões**, de Eduardo Lourenço, em 1988. Sem ser plenamente o homem moderno, Bloom não se associa com nenhum polo oposto à Europa e à modernidade, não forma nenhuma “segunda razão”. O seu tédio final marca uma posição marginal sem potencial de ação transformadora em relação ao mundo.

No caminho percorrido, Bloom não passa pelo espaço africano ou atlântico, mas antes pelo contrário, por várias cidades europeias. Afinal, o herói alcança o seu destino de avião, sem a necessidade de circum-navegar a África. No entanto, entre vários achamentos intelectuais que faz, também há uma verdade que diz respeito à língua e à comunidade criativa da fala. É uma verdade que poderia ser interpretada como o oposto da visão da lusofonia cripto-neo-colonial, entendida como o retorno espectral dos contornos do império colonial abolido:

A língua não é proprietário que soma metros quadrados
a arfar de satisfação. A língua aumenta
quando alguém escreve ou diz algo
portador de uma levíssima corrupção da norma (...).
A língua aumenta com os erros exatos,

não com maiores desenhos nos mapas. (TAVARES, 2010, p. 170-171).

Sendo assim, se quisermos buscar um sentido lusófono no poema de Tavares, a lusofonia seria encarada aqui como um projeto de porvir que devia expressar-se numa esfera em que as coordenadas da literacia cultural dominante foram transformadas num campo de subversão no sentido de Deleuze e Guattari. Em **Kafka: Para uma literatura menor**, os pensadores franceses disseram que “uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior. E a primeira característica é que a língua, de qualquer modo, é afetada por um forte coeficiente de desterritorialização” (DELEUZE, GUATTARI, 2003, p. 38). O resultado do processo da reinvenção poética acaba por revitalizar, em vez de destruir, a esfera da tradição literária dominante. Por isso, a “lusofonização” da literatura portuguesa não corrompe a sua posição numa tradição cultural hegemónica. Mesmo se o Bloom português se transforme numa figura dum marginal europeu, o poema de Tavares contribui para a projeção global da literatura em português no campo da literatura mundial, um estatuto que nenhuma literatura meramente nacional (enclausurada no seu próprio idioleto mítico) poderia alcançar. É por isso que **Uma viagem à Índia** acaba por ser um projeto universalizante antes que pluriversalizante. No entanto, a palavra pluriversal, como vamos ver, reaparece com as vozes poéticas africanas, formando um contraponto à literatura portuguesa na sua inscrição europeia.

No espaço da circulação obstruída

No ensaio citado, Alfredo Margarido sublinhava a essencial falsidade da lusofonia enquanto projeto político, porque o “espaço lusófono” projetado não era um espaço de livre circulação das pessoas; continuava sendo um espaço de exclusão dos lusófonos africanos que de facto não participavam no mesmo “destino histórico” da “comunidade da fala”, mas sim num destino *a parte*, definido pela existência de fronteiras e fossos económicos. Entretanto, Gonçalo M. Tavares acentua a inscrição do seu herói na Europa caracterizada precisamente como um espaço de circulação perfeita, livre de qualquer obstrução:

onde as canalizações por dentro das casas e os aviões
nos céus se acompanham numa misteriosa simetria.
(TAVARES, 2010, p. 111).

É precisamente esta facilidade de circulação que diferencia o sujeito europeu do sujeito lusófono, tal como o resumiu o poeta guineense Tony Tcheka na figura de Tchiku. Assim como Bloom é uma incarnação dos impulsos que lançam os europeus aos caminhos do mundo, Tchiku resume o desejo de migração como o projeto biográfico dominante entre os homens nascidos na Guiné-Bissau, o país mais pobre da projetada lusofonia e um dos países mais pobres do mundo:

Tchiku
tem-tem
na bola de trapos
vida tem-tem
que nada tem

Entre quedas
e cambalhotas

Tchiku foi na onda
terra-branco rek

(TCHEKA, 2008, p. 56).

Eventualmente, o impulso que lança o herói africano na sua demanda da “terra dos brancos” podia ser qualificado como tédio: o tédio duma existência sem perspectivas, à margem do mundo em mudança e desenvolvimento. As circunstâncias económicas, políticas e sociais de Bloom (o tedioso europeu) e Tchiku (o tedioso guineense) são separadas por um fosso. No entanto, a relação entre essas duas tonalidades poéticas e existenciais do mesmo afeto pode ser vista numa perspectiva horizontal. A leitura paralela dos idiomas de Gonçalo M. Tavares e Tony Tcheka põe em relevo tanto a desproporção e a desigualdade das circunstâncias, como a coexistência e a contiguidade dos conceitos-chaves no espaço lusófono.

Entretanto, do outro recanto do Atlântico, a voz poética de Conceição Lima traça mais uma “Anti-epopeia”, parte da coletânea **A dolorosa raiz do micondó**:

Aquele que na rotação dos astros
e no oráculo dos sábios
buscou de sua lei e mandamento
a razão, a anuência, o fundamento

(...)

Aquele a quem a voz da tribo ungiu
chamou rei, de poderes investiu

Por panos, por espelhos, por missangas
por ganância, avidez, bugigangas
as portas da corte abriu
de povo seu reino exauriu (LIMA, 2006, p. 20).

Neste regresso ao tom épico, distante, pela sua seriedade, do projeto essencialmente irónico de Gonçalo M. Tavares, a poetisa

de São Tomé estabelece um novo campo de renegociação que já se diferencia do tipicamente pós-colonial. É um retorno crítico à questão da participação africana no comércio escravagista promovido pelos europeus, já que a figura mencionada no poema poderia ser identificada, por exemplo, com o Mansa de Kaabú, o maior fornecedor dos escravos nas feitorias portuguesas da África ocidental. O poema soa como um eco de Sá de Miranda que no século XVI criticava as opções comerciais e expansionistas tomadas pelos portugueses na carta poética dirigida “A António Pereira, senhor de Basto”:

(...) temo-me de Lisboa
Que ao cheiro desta canela
O reino nos despovoa. (SÁ DE MIRANDA, 1977, vol. 2, p. 87).

O duplo despovoamento, o causado pelo impulso expansionista e o do comércio negreiro devastador, certamente não pode ser reduzido ao denominador comum em termos vivenciais; não formou destinos paralelos. No entanto, forma uma horizontalidade do retorno não a um passado histórico – em que a distribuição dos papéis entre os comerciantes e os que foram reduzidos ao objeto da troca comercial não se pode equiparar –, mas sim à esfera simbólica que admite intertextualidades cruzadas e permite situa-las em plano de igualdade.

No livro mais recente, **O país de Akendenguê**, a dicção poética de Conceição Lima ficou mais condensada, elíptica, como se afirmasse a sua vocação para o silêncio. Em “Erosão”, este é o termo de todos os impérios:

Como o silêncio corrói as pedras da fortaleza
assim o sussurro infiltra as paredes
e adensa os semblantes
(LIMA, 2011, p. 54).

Também é o termo da “Circum-navegação”, em que o momento do regresso dos barcos é apenas celebrado pelo silenciamento de todas as coisas:

Adormecem os grilos.
Uma criança escuta a concavidade de um búzio.
(LIMA, 2011, p. 106).

No ruído branco do interior desse búzio poder-se-ia escutar o mutismo final do império, carregado de vozes silenciadas, que já não encontraram a sua expressão na lusofonia, “um legado / de híbridas palavras” deixado nas ilhas, que Conceição Lima menciona em “Afroinsularidade” (LIMA, 2006, p. 39). Ao mesmo tempo, abre-se um novo campo da palavra para a busca duma expressão “horizontal”, sem diferenciar o estatuto dos participantes da mesma maneira que os estatutos foram diferenciados na História e continuam diferenciados no porvir económico e político.

Lida na perspectiva do conceito de literatura menor de Deleuze e Guattari, a recente poesia em português, com todo o seu tédio, pessimismo, dimensão anti-épica, triunfo do silêncio, inquietação pela condição masculina marcada pela incapacidade de transformar o mundo, pode, apesar de tudo, ser interpretada como a saída do impasse herdado das gerações anteriores. Na dicção peculiar de Deleuze e Guattari, “fez-se a ligação com toda uma toca subterrânea e com todas as saídas desta toca” (DELEUZE, GUATTARI, 2003, p. 29). Redesenhou-se o mapa do espaço simbólico, que agora deixou de refletir os contornos do império passado, como a fotografia do pai que ocultava e “edipianizava” o mapa-mundo em Kafka.

Em busca duma nova globalidade

A poesia que poderia dar conteúdo à noção de “lusofonia horizontal”, assaz acidentalmente cunhada por Agualusa, tem uma pronunciada vocação pluriversal, em que a língua portuguesa entra em negociação permanente com outros sistemas de comunicação: vários crioulos, assim como línguas autóctones subjacentes ao que antes fora conceptualizado como “o mundo português”. Aliás, o citado poema de Tony Tcheka também possui uma versão paralela em crioulo, publicada em 1996:

Tchiku ten-ten
na bola di meia
bida di ten-ten
di kin ku ka ten...
(TCHEKA, 1996, p. 27).

Ao mesmo tempo, relativamente cerca no espaço geográfico da lusofonia (se tem alguma importância quão cerca as ilhas de Cabo Verde ficam da Guiné-Bissau de Tony Tcheka), a literacia cultural dominante, a que poderia incluir a dicção classicista ou o legado épico do Renascimento, adquire a dimensão mundial em vez de coincidir com a herança nacional de Portugal como o ex-colonizador. É assim que Filinto Elísio, um poeta cabo-verdiano, joga com a herança clássica já descolonizada e, ao mesmo tempo, globalizada, em que a história da navegação contada nos **Lusíadas** é um ponto de partida, mas não o de chegada:

Os deuses, em dissídio, como por Olimpo,
cogito de Luís Vaz, à sorte de Gama, diziam
que à morte de Omerus, no canto de Walcott,
era, em tudo, senão Odisseia, a de Ulisses.

Herói, além dos ventos furibundos nos odres,

nas delícias de Nausicaa, das encantadas,
que preso ao mastro, e como em Quixote,
Cervantes irou Alonjo Quijano aos moinhos. (ELÍSIO,
2016, p. 53).

Filinto Elísio conduz este jogo já solidamente enraizado no classicismo da geração da revista **Claridade**, que queria ver nas ilhas da costa ocidental da África o jardim das Hespérides. Ao mesmo tempo, participa na tradição transatlântica dos Caraíbas, com o santa-lucense Derek Walcott. E mais, assim que o poema se desenvolve, vai evocando uma consciência de literatura mundial mais abrangente, tanto nos horizontes geográficos, como no encontro das culturas evocado, entre várias outras, na figura de Omar Khayyam. Forma-se assim um subsistema da literatura mundial em que o português não é o vetor de comunicação privilegiado, dando voz às experiências ou mundividências até pouco silenciadas ou oprimidas, mas sim uma matriz em que se incrustam várias modalidades de comunicação e várias literacias que já não são encaradas como portadoras de prestígio desigual. O cânone pós-colonial aparece em pé de igualdade com obras clássicas, consideradas de valor “universal”, tais como o romance de Cervantes ou, graças a um processo de apropriação orientalista, as quadras de Omar Khayyam. Ainda por cima, o encontro com este novo cânone mundial faz-se numa perspectiva descontraída, jocosa, visível na intenção de paródia que se pode ler no *staccato* esforçado com que, a custa de ruturas sintáticas frequentes, se pretende imitar o ritmo pausado e solene duma epopeia. Ao mesmo tempo, é uma tentativa poética muito distinta em relação a **Uma viagem à Índia**, nomeadamente pela tentativa de uma circum-navegação literária que adquire as características dum diagrama desenvolvido na direção horizontal, pela justaposição de referências, uma cadeia de associações, fugindo

a absolutização de um só modelo ou referente.

À relativamente tão pouca distância geográfica da Guiné-Bissau, Filinto Elísio ocupa um lugar muito distante no espaço simbólico em relação ao do Tony Tcheka: o duma enunciação descontraída, mas ao mesmo tempo consciente da sua própria inscrição na literatura global. É uma globalização cultural tomada em positivo, contrastando com uma globalização degradante em que participam os homens guineenses retirados do tédio (na sua versão africana) apenas para serem mobilizados para atividades de carácter ilegal no poema “E nós ficámos!”:

os *matchus* da incapacidade
do nada fazer
matchus alérgicos à diferença
afoitos ao sangue
ao pó branco
dá *taco* – *patacon*, *kumbu*, *money*
(TCHEKA, 2005, p. 22).

Afinal, apesar de tanta distância no conteúdo existencial que separava, como antes se tinha demonstrado, o tédio africano do tédio europeu, a visão da condição masculina (a *matchundadi* na conceptualização crioula de Tony Tcheka) coincide com a essencial incapacidade de Bloom que no final da anti-epopeia de Gonçalo M. Tavares encontra a sua antiga miséria, culpabilidade e ignorância. No *explicit* do texto, o tédio se transforma numa condição inamovível:

(...) nada que aconteça poderá impedir o definitivo
tédio de
Bloom, o nosso herói.
(TAVARES, 2010, p. 463).

O pessimismo que predomina numa grande parte da recente poesia em português pouco tem que ver com o otimismo que o

projeto lusófono, acentuando a dimensão do porvir, era suposto de introduzir. A consciência do lado sinistro da globalização, antes que a consciência transformadora da “comunidade da fala”, predomina também na visão do mundo presente na poesia de Afonso Cruz:

Há uma teia que nos liga,
uma conspiração invisível

(...)

Quando cai uma mosca numa ponta da teia, a aranha,
na outra ponta,
sabe o que aconteceu (...)

(CRUZ, 2019, p. 68).

O espaço mundial visto como uma gigantesca teia de aranha pressupõe uma conectividade quase perfeita que, no entanto, não se traduz em possibilidades de ação transformadora que o espírito comunitário da lusofonia deveria viabilizar. Em 2015, o vazio das boas intenções foi apresentado por Afonso Cruz numa forma elíptica, mas ao mesmo tempo extremamente pungente num pequeno livro ilustrado, **A cruzada das crianças**, em que a mundividência e mitologia consumista, cuja encarnação mais perfeita é o Pai Natal, não consegue nem salvar o mundo, nem estabelecer nenhuma forma de comunidade autêntica e operante, mesmo se há um desejo explícito de estabelecer laços de solidariedade através da distribuição das prendas do Natal. A primeira lusofonia, criticada por Alfredo Margarido, tinha precisamente este carácter idealista, benévolo, mas ao mesmo tempo ineficiente. O valor transformativo da “lusofonia horizontal”, operando no espaço da intertextualidade criadora, em vez de distribuição de ajudas, abre uma via para escapar do impasse.

Conclusão

Segundo Deleuze e Guattari, o essencial da literatura menor consiste em encontrar um caminho onde o simbólico pai não encontrou nenhum. A nova poesia em português, nascida em contextos sem paridade e sem condições de igualdade económica, política ou cultural dadas *a priori*, busca a sua “horizontalidade” onde só havia condição subalterna, legados dolorosos, vozes silenciadas. É uma literatura nascida da múltipla impossibilidade de escrever (aporias de escrever em português, escrever em crioulo, escrever de outra maneira, não escrever). Os textos dialogam entre si já sem complexos de inferioridade nem de superioridade, encontrando a horizontalidade deste diálogo precisamente na expressão da fraqueza, do tédio, do desconforto, da insuficiência, da ausência do projeto mobilizador, do silêncio que se ergue na ausência das grandes ideologias. A lusofonia “vertical”, hierárquica e subalterna, lançada nos anos ’90 do século passado, foi o último desses grandes projetos que apenas garantiram uma mobilização inautêntica e de pouca dura. A literatura “horizontal” que se estende no vazio do espaço simbólico abandonado promete uma autenticidade do animal de Deleuze e Guattari. Certamente, o animal não sofre a tentação de reanimar as glórias passadas; confronta o mundo no imediato, com a cabeça erguida, signo do “desejo que se ergue ou se esquiva, e se abre a novas ligações” (DELEUZE, GUATTARI, 2003, p. 22).

Referências

AGUALUSA, José Eduardo. **O Paraíso e Outros Infernos**. Lisboa: Quetzal, 2018.

CRUZ, Afonso. **A cruzada das crianças – Vamos mudar o mundo**. Lisboa: Alfaguara, 2015.

CRUZ, Afonso. **Paz traz paz**. Lisboa: Companhia das Letras, 2019.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Kafka. Para uma literatura menor**. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio / Alvim, 2003.

EPALANGA, Kalaf. **O angolano que comprou Lisboa (por metade do preço)**. Lisboa: Caminho, 2014.

ELÍSIO, Filinto. **Zen Limites**. Lisboa: Rosa de Porcelana, 2016.

LIMA, Conceição. **A dolorosa raiz do micondó**. Lisboa: Caminho, 2006.

LIMA, Conceição. **O país de Akendenguê**. Lisboa: Caminho, 2011.

LOURENÇO, Eduardo. **Nós e a Europa, ou as duas razões**. Lisboa: IN-CM, 1988.

MARGARIDO, Alfredo. **A Lusofonia e os Lusófonos. Novos mitos portugueses**. Lisboa: Edições Lusófonas, 2000.

MIRANDA, Sá de. **Obras completas de Sá de Miranda**. Edição de Rodrigues Lapa. Lisboa: Sá da Costa, 1977.

NOBRE, António. **Só**. Paris: Léon Vanier, 1892.

SPIVAK, Gayatri. Can the subaltern speak? Speculations on widow-sacrifice. *Wedge, New York*, n. 7/8 (Winter/Spring), p. 120–130, 1985.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

TAVARES, Gonçalo M. **Uma viagem à Índia**. Lisboa: Caminho, 2010.

TCHEKA, Tony. **Noites de insónia na terra adormecida**. Bissau: INEP, 1996.

TCHEKA, Tony. **Desesperança no chão de medo e dor**. Prefácio de Moema Parente Augel. [S.l.]: Edições Corubal, 2005.

TCHEKA, Tony. **Guiné sabura que dói**. São Tomé e Príncipe: UNEAS, 2008.

Tradição e descontinuidade na epopeia de Gonçalo Tavares

Maria Isabel Bordini*

Resumo

Este trabalho discute a obra **Uma Viagem à Índia - Melancolia contemporânea (um itinerário)**, uma epopeia de Gonçalo M. Tavares, a partir dos seus movimentos de diálogo e ruptura com a tradição literária, especialmente a de língua portuguesa. Para tanto, analisamos as relações que esta epopeia mantém com **Os Lusíadas**, de Camões, de cuja forma e tema se apropria, **Mensagem**, de Fernando Pessoa, cujo tom profético subverte, e **Ulysses**, de James Joyce, em cujo procedimento de apropriação e reinvenção de referentes paradigmáticos da tradição literária ocidental se inspira. Pretendemos, assim, apresentar de que modo o gênero epopeia, enquanto narrativa fundacional de uma coletividade, é aqui retomado e ressignificado por Gonçalo M. Tavares.

Palavras-chave: Epopeia. Tradição. Ruptura. Modernidade.

* Professora Colaboradora na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Tradition and disruption in a contemporary epic

Abstract

The present paper discusses **Uma Viagem à Índia - Melancolia contemporânea (um itinerário)**, an epic by Gonçalo M. Tavares, focusing its dialogue and disruption with literary tradition, especially the lusophone one. Therefore, we analyze the relations that this contemporary epic holds with **Os Lusíadas**, by Luís de Camões, which has its theme and structure reinvented, **Mensagem**, by Fernando Pessoa, which prophetic note is subverted, and **Ulysses**, by James Joyce, whose proceedings such as the appropriation of paradigmatic icons of the western literary tradition are referred to. We intend to discuss how the epic genre, as a narrative which contributes to the foundation of a political community, is taken and transformed by Gonçalo Tavares's work.

Keywords: Epic genre. Tradition. Disruption. Modernity.

Recebido em: 04/09/2020 // Aceito em: 06/12/2020

Introdução

No presente artigo, proponho algumas considerações acerca de **Uma viagem à Índia** (2010), do escritor português contemporâneo Gonçalo M. Tavares, no que tange às relações de diálogo e tensionamento que a obra desenvolve com a tradição literária, especialmente a de língua portuguesa. A composição em questão me parece extremamente pertinente, no contexto da poesia em língua portuguesa no século XXI, na medida em que nela se articulam questões fundamentais para se pensar o estatuto da produção poética na contemporaneidade. Tanto da poesia em geral quanto, especificamente, da poesia escrita numa língua cultural e politicamente minoritária, como o português¹. Desse modo, proponho que se examine essa obra poética de Gonçalo M. Tavares como pivô de questões que se colocam na ordem do dia dentro dos estudos literários, quais sejam: o lugar da literatura, especificamente da poesia, nos dias de hoje; a validade e a função do conceito de tradição literária; o lugar da individualidade no quadro de valores da contemporaneidade, bem como seu tratamento na literatura; os limites e possibilidades da literatura enquanto expressão de uma vivência coletiva, isto é, enquanto guarida da nossa condição plural.

Inicialmente devemos dizer que **Uma Viagem à Índia**, que tem como subtítulo “Melancolia contemporânea (um itinerário)”, estabelece uma relação imediata com **Os Lusíadas** (1572), de

¹ Para se pensar na relação entre a produção literária de línguas minoritárias e línguas hegemônicas, remeto às reflexões de Pascale Casanova, em **A República Mundial das Letras**. Partindo do conceito de capital simbólico, de Bourdieu, a autora propõe a ideia de capital literário, o qual corresponde à posição de maior ou menor hegemonia econômica, política e cultural do país cuja literatura está em questão. Casanova também cunha a ideia de uma “República Mundial das Letras”, um espaço simbólico de relações culturais-literárias que são desiguais, porque acontecem entre países dotados de capital literário desigual (essa desigualdade reflete a desigualdade existente na realidade político-econômica mundial, na realidade extra-literária, portanto). Segundo Casanova, o capital literário de um país pode ser medido pelos seguintes fatores: 1) número de traduções que se fazem para a língua do país em questão; 2) a antiguidade dos textos nela escritos e 3) a existência ou não de obras tidas como “clássicos”. (CASANOVA, 2002, p. 27-33).

Luis de Camões, de cuja forma e tema se apropria, já que se trata de um texto poético que reproduz o gênero épico. A obra de Tavares também estabelece diálogo com **Ulysses** (1922), de James Joyce, em cujo procedimento de apropriação e reinvenção de referentes paradigmáticos da tradição literária ocidental se inspira. Além disso, e não menos importante, o livro de Gonçalo M. Tavares faz clara referência à obra **Mensagem** (1934), de Fernando Pessoa, e de modo especial ao poema “Ulysses”, contido nessa obra, o qual tematiza o mito de que Lisboa teria sido fundada pelo Ulysses homérico, o que justificaria o pendor dos portugueses para as navegações.

Lembremos, sobre **Mensagem**, que seus poemas estão organizados de forma a compor uma espécie de epopeia fragmentária, em que o conjunto dos textos líricos acaba formando um elogio de teor épico a Portugal. Traçando a história do seu país, Pessoa envereda por um nacionalismo místico de caráter sebastianista, em que a antiga grandeza do império português pode vir a ser restaurada não mais pelo domínio político e econômico proporcionado pelas grandes navegações, mas pela expansão e consolidação cultural.

Tendo em vista a relação de **Uma viagem à Índia** com as obras mencionadas, o que também proponho é refletir sobre o modo como o gênero epopeia, enquanto narrativa fundacional de uma coletividade, é aqui retomado e ressignificado por Gonçalo M. Tavares. Bem como sugerir que, ao fazê-lo, o autor dá novo fôlego à produção poética em língua portuguesa na contemporaneidade.

2 Sobre Gonçalo Tavares

Acredito que algumas informações iniciais e contextuais sobre o poeta em questão se fazem necessárias. Há que se mencionar, desde já, que o autor não se limita à produção poética, mas envereda por praticamente todas as expressões literárias: prosa de ficção, teatro e ensaio (inclusive muitas vezes tensionando as fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre essas modalidades).

A obra de Gonçalo M. Tavares vem ganhando visibilidade no Brasil (e no mundo) muito por conta da sua surpreendente extensão: são mais de duas dezenas de títulos já publicados desde 2001, alguns distinguidos com importantes prêmios, como o Prêmio José Saramago, em 2005, e o Prêmio Portugal Telecom (hoje renomeado Prêmio Oceanos), em 2007. Além disso, o autor se notabiliza ao explorar temas frequentemente considerados incômodos e produzir um inevitável efeito de desestabilização. As principais questões, que atravessam tanto a obra em prosa quanto a obra poética do escritor, podem ser assim sistematizadas: 1) o avanço até certo ponto imprevisto (e imprevisível) da técnica, juntamente com as consequências que isto representa para as estruturas de participação política² (questão central, por exemplo, em **Aprender a rezar na era da técnica**, romance da tetralogia **O Reino**, publicada pelo

² Sobre esse tema, em minha dissertação de mestrado, "O poder e a violência em **O Reino**, de Gonçalo M. Tavares", defendida em 2014 junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, busquei identificar e analisar as representações do poder e da violência na obra do autor, valendo-me, para tanto, das concepções da filósofa Hannah Arendt a respeito desses dois fenômenos – a violência e o poder. Nesse sentido, destaco que Hannah Arendt já alertara para o perigo da frustração da faculdade da ação política (a capacidade de estabelecer consensos) no mundo contemporâneo, frustração que abre espaço para a glorificação da violência, cujas raízes se encontram justamente na burocratização da vida pública, fruto do avanço irrefreado da técnica. A hipertrofia da técnica é tema amplamente explorado na obra de Gonçalo Tavares. Acerca disso, diz Hannah Arendt: "penso ser possível demonstrar que nenhuma outra habilidade humana [nenhuma tanto quanto a faculdade de agir, a habilidade de iniciar algo de novo] sofreu tanto em razão do progresso da era moderna (...). Quanto maior torna-se um país, em termos de população, de objetos, e de bens, maior será a necessidade de administração e com ela o poder anônimo dos administradores." (ARENDE, 2009, p. 46).

autor); 2) o (suposto) embate entre cultura e natureza, em que a amoralidade da natureza se opõe à noção mecanicista e controladora do corpo e das organizações humanas, mas em que, ao mesmo tempo, se reconhece vontade na anarquia da natureza e anarquia na vontade de poder, na força dos “homens decididos” que buscam moldar a civilização; 3) a guerra como momento em que a tensão poder-violência atinge seu grau máximo e em que, por consequência, os questionamentos sobre os fundamentos do estar-junto humano encontram cenário privilegiado; 4) e, por fim, a discussão sobre a ausência (e a validade, ou não, da busca) de algum valor referencial, exterior e transcendente (Deus, Sociedade, Humanidade, Razão, Inconsciente, História, Classe Social) que seja superior e determinante face à existência singular do sujeito.

Gonçalo M. Tavares nasceu em Luanda (Angola), em 1970, mas passou a infância e a vida toda em Portugal. Integrase, portanto, à tradição literária portuguesa (logo, europeia), o que explica muito do seu projeto literário e é essencial para compreender a obra em questão. Primeiramente porque, como mencionado, **Os Lusíadas**, de Camões, são a primeira referência em termos de estrutura formal e também temática de **Uma Viagem à Índia**. Em sua epopeia, Gonçalo M. Tavares repete formalmente a estrutura d’**Os Lusíadas**, desde o número de cantos (dez cantos), passando pelo número de estâncias dentro de cada canto, até os momentos principais da ação em cada uma delas, que são recriados de forma bastante livre por Tavares, mas sempre em diálogo, mais ou menos explícito, com os episódios de Camões. Esse paralelismo não é sempre fácil de achar, mas em geral ele se encontra, em algum nível, no tema ou conteúdo das estrofes. Podemos citar como exemplo as estrofes 118 a 135

do Canto III. Essas são as estrofes que, n'Os Lusíadas, tratam do episódio da morte de Inês de Castro. Em **Um viagem à Índia**, o protagonista Bloom conta, nessas mesmas estrofes, a história da sua amada Mary, que, tal como Inês, foi assassinada por ordem do pai do personagem:

O pai zangado com a escolha amorosa do filho
- pela primeira vez uma mulher pobre na família Bloom
-
decidiu contratar três criminosos,
especializados em matar mulheres
de nome Mary
(TAVARES, 2010, p. 154. Canto III, estrofe 122).

Em seguida, sob o aspecto temático, ressalta-se a revisitação do tema da *viagem iniciática* do Ocidente em direção ao Oriente, num modelo da aprendizagem que se procura no outro (e que no final se revela um encontro consigo mesmo), tendo sempre como referência a viagem relatada n'Os Lusíadas. Sobre esse tema, vale o comentário de Eduardo Lourenço, que revela em alguma medida o gesto de blague e, por vezes, de quase blasfêmia do autor:

Esta repetição da viagem iniciática do Ocidente, tendo como 'modelo' a dos Lusíadas, é uma original revisitação da mitologia cultural e literária do mesmo Ocidente, não como exercício sofisticado de desconstrução (que também é) mas como versão lúdica e paródica de uma *quête*, aleatória e como tal assumida. (LOURENÇO, 2010, p. 9³).

O episódio histórico da viagem às Índias, recriado na epopeia de Camões, insere-se, por sua vez, num quadro histórico maior de grandes feitos conquistadores e bélicos, a partir do qual

³ LOURENÇO, Eduardo. "Uma viagem no coração do caos". Texto incluído como prefácio à edição brasileira de *Uma Viagem à Índia*: TAVARES, 2010, p. 16.

o poema de Camões busca narrar a gênese de uma grande nação, que culmina na conquista dos mares, isto é, na aventura da busca pelo desconhecido que acaba por revelar à nação lusitana seu próprio destino e identidade. O tema da viagem iniciática, matéria-prima da obra de Camões e elemento fundamental não só do imaginário ocidental, mas das narrativas fundacionais em geral (vide a importância fulcral da viagem nessa narrativa matricial da cultura ocidental que é a **Odisseia** de Homero) é aqui reelaborado por Tavares num exercício de desconstrução, paródia e, conforme veremos, esvaziamento.

Sobre a centralidade desse sentimento de vazio e decadência na obra de Tavares, em contraste com o poema épico de Camões, destaca o escritor Miguel Real:

Em **Viagem à Índia**, o lirismo e o epicismo de Camões são subvertidos em absoluto; em seu lugar, fica o grande vazio, o grande Nada ontológico e psicológico de Portugal, a ausência de uma grande razão para Portugal perdurar a não ser em função do economicismo e do consumismo próprios da era da tecnocracia. **Viagem à Índia** assemelha-se ao “Livro dos Mortos-Vivos” de que somos hoje figura maior na Europa, momento auroral de uma nova civilização europeia, um novo Portugal, de que se desconhece ainda os contornos precisos e de que Gonçalo M. Tavares é, hoje, no nosso país, o maior cantor. Ao epicismo glorioso do Tudo, de Camões, sucede, hoje, o epicismo tenebroso do Nada, de Gonçalo M. Tavares. (REAL, 2010, s.p.).

Um aspecto que não parece ter sido devidamente percebido pela crítica em geral, e que gostaria justamente de destacar como um dos pontos de articulação centrais em minha análise, é que esse mesmo exercício de esvaziamento e paródia da tradição ocidental plasmada no gênero épico se ancora ainda numa outra referência paradigmática do cânone literário ocidental, o **Ulysses**

de James Joyce. Não parece ter se dado a devida importância ao fato de que o herói de **Uma Viagem à Índia** (ou anti-herói – ou, melhor ainda, o *aherói*, uma vez que a ideia de anti-herói pressupõe a de herói e tal pressuposto é, dentre outros, justamente desfeito pela epopeia de Tavares) se chama justamente Bloom. O que pode ser tomado como referência ao personagem Leopold Bloom, protagonista do grande romance do século XX, **Ulysses**, que por sua vez se inspira (e de certo modo recria, tanto estrutural quanto tematicamente, e igualmente num exercício de paródia, desconstrução e esvaziamento que Tavares aparentemente tem em vista ao conceber a sua epopeia) na **Odisseia** de Homero.

3 De Ulysses a Bloom

A respeito da monumental obra de James Joyce, o que se pode dizer, tendo em vista o objetivo nada exaustivo desta análise, é que um dos principais feitos do escritor irlandês foi, por assim dizer, pintar e bordar com a prosa em língua inglesa, tensionando-a nos seus limites máximos, bem como à estrutura do próprio romance, com o intuito de forjar um retrato mais adequado à experiência do homem moderno. Nessa empreitada, as próprias balizas da representação realista são, em alguma medida, reinventadas. Isto é, a obra de Joyce não busca reproduzir os parâmetros estéticos do realismo de escola, bem entendido, mas, justamente ao contrário, procura extrapolar os limites do que até então se entendia possível na ficcionalidade, renovando a estética de representação do “homem comum”. “Leopold Bloom – concebido por seu criador para falar como um homem comum ultrajado pela injustiça do mundo – tinha ultrajado o mundo justamente por ser comum”, afirma Declan

Kiberd, em conhecido ensaio sobre a obra de Joyce, no qual nos lembra, ainda, que o escritor irlandês afirmava “que a ideia do **Ulysses** é bem simples, só o método é difícil.” Kiberd prossegue: “O método – concentrar-se nas minúcias aparentemente mais insignificantes – tornou possível um dos relatos da vida cotidiana mais completos já apresentados por um romancista.”⁴

O Bloom de Gonçalo M. Tavares, por sua vez, é o homem do século XXI, o indivíduo pós “falência das utopias”. Ele empreende uma epopeia mais mental do que física – opondo-se assim, de certa forma, à característica de “épico do corpo” que foi atribuída a **Ulysses** (embora o livro de Tavares seja pleno de máximas e aforismos que compõem uma espécie de “ética do corpo”, pautada, portanto, pelas relações espaciais, no espaço e com o espaço). A epopeia de Bloom representa uma última investida do Ocidente em busca da Sabedoria e do Espírito. Mas isso tudo se inicia por meio de uma banal viagem de avião, de Portugal até a Índia, de modo que aí começamos a nos dar conta do exercício de paródia e esvaziamento do modelo épico, exercício que, conforme procuraremos demonstrar, coloca a épica de Tavares em diálogo inegável com o romance de Joyce.

Contudo, diferentemente do Bloom de Joyce, o personagem de Tavares, feito de traços fortes e lacônicos que lembram algo de um herói de quadrinhos (superficial e ao mesmo tempo completo, acabado), transpira ficcionalidade e parece muito à vontade na sua condição de literariedade (talvez até muito consciente dela). O livro de Tavares é, nas palavras do próprio autor, uma espécie de “ficção ao quadrado ou ao cubo”, em grande parte pelo fato de a narrativa seguir o mapa d’**Os Lusíadas** – o mapa da obra, bem entendido, não o do percurso histórico real que o

⁴ KIBERD, Declan. Ensaio apresentado como introdução à recente edição de **Ulysses** publicada pelo selo “Penguin Classics” da editora Companhia das Letras, na tradução de Caetano Waldrigues Galindo: JOYCE, 2012, p. 19.

poema épico de Camões busca retratar. E esse aspecto de “ficção ao quadrado ou ao cubo” constitui outro paralelo joyceano/ulyssseano que nos cabe apontar: na epopeia de Gonçalo Tavares, tal como em **Ulysses** de Joyce, dá-se a apropriação e a variação a partir de um texto mais antigo e fundador de uma tradição literária – a **Odisseia** neste, **Os Lusíadas** naquele –, mas através de procedimentos e com resultados significativamente distintos, conforme veremos logo mais.

O personagem Bloom de **Uma Viagem à Índia**, e a epopeia de Gonçalo Tavares como um todo, não aspiram àquela totalidade pela minúcia (àquela totalidade monstruosa que parece desafiar as próprias regras da ficcionalidade) de que se compõe e pela qual ganha vida de forma tão inédita o Leopold Bloom de **Ulysses**. Mas, num movimento quase que contrário ao realizado por James Joyce, o herói e a epopeia de Gonçalo Tavares assumem explicitamente o seu estatuto de ficcionalidade, de construto textual, lançando mão disso para fazer não o relato da gênese grandiosa e gloriosa de uma nação, mas sim o relato do percurso de um indivíduo. E, por meio disso, o relato da falência espiritual do Ocidente, isto é, da falência de qualquer busca por um sentido (espiritual, histórico, social, ético) que não seja imanente e que transcenda as experiências individuais. Por “falência espiritual do Ocidente” podemos entender a renúncia, que começa a se esboçar com o advento da Modernidade, às metanarrativas totalizantes. Tal renúncia conduz a compreensão da existência humana a um plano da imanência, um plano em que resta apenas a realidade material, a qual é sempre turbulenta e insatisfatória, como sugerem as estrofes 6 e 7 do Canto X de **Uma viagem à Índia**:

Com boas condições materiais generalizadas,
em menos de dois séculos
as religiões desaparecem, disse Bloom,
provocador.
Mas além da pobreza
e do frio, há ainda a morte – contrapôs Anish.
A morte, sim, a grande chatice.

Claro que a morte é ao lado
ou ao longe, ou não é nada
- pois a nossa não existe para nós.
Morre-se já fora da vida,
o que é um absurdo e uma evidência.
(TAVARES, 2010, p. 402-403).

Esses versos parecem ilustrar uma compreensão da existência humana como simples imanência. Isto é, uma concepção da vida como fenômeno que se esgota na morte física (“Morre-se já fora da vida”). No entanto, é justamente contra essa percepção que o personagem Bloom dolorosamente se digladiava até o fim, sem que qualquer indício de síntese apaziguadora se anuncie.

4 O gênero épico

Outro aspecto central de **Uma Viagem à Índia**, que se relaciona à renúncia das metanarrativas citada acima e que ajuda a situar a obra quanto ao gênero épico, é que neste relato não há deuses. “Os deuses actuam/ como se não existissem, e assim/ não existem, de facto, com extrema eficácia.” (TAVARES, 2010, p. 34). Mas os deuses já tinham deixado de existir em Joyce (até aí nenhuma novidade), lá tínhamos apenas o “homem humano” tensionando e ressignificando (e assim garantindo a sobrevivência) do ficcional, mais especificamente do ficcional na forma romance. Contudo, em verdade, de uma certa forma,

os deuses já tinham deixado de existir n'Os **Lusíadas** de Camões. Sobre essa questão, António José Saraiva diferencia as “epopeias primitivas” das “epopeias de imitação”. No primeiro caso, de epopeias como as de Homero, tratam-se de narrativas que surgem num momento que ainda não conhece a noção de estado, “em que o grupo étnico se encontra em processo de expansão guerreira e em que as forças sociais, psíquicas e da natureza se apresentam aos membros do grupo como personalidades humanas” (SARAIVA, 1997, p. 121). Inexiste ainda, nesse estágio, um pensamento abstrato mais complexo acerca da noção de coletividade, daí o papel determinante dos deuses e o relevo dos heróis, que justamente encarnam e concretizam essa noção abstrata. Já nas “epopeias de imitação”, como a **Enéida**, de Virgílio, e todas as reedições do gênero que acontecem no Renascimento, como é o caso d'Os **Lusíadas**, “os heróis [bem como os deuses enquanto entidades personalizadas, acrescentaríamos] perdem a força e o relevo, em proveito de um destino, ou providência, noção abstracta com que se justifica transcendentemente o estado.” (SARAIVA, 1997, p. 122). Ou seja, nessa segunda fase do gênero épico temos a substituição do grupo étnico pelo estado (pela nação jurídica e territorialmente conformada), o que leva à imposição de certas noções abstratas (estado, natureza, nação) no lugar dos deuses e heróis, os quais se convertem cada vez mais em alegorias de abstrações e apagam-se como individualidades.

O **Ulysses** de Joyce de algum modo se insere e se apropria desse desenvolvimento do gênero épico como representação de abstrações a serviço da construção de uma identidade nacional. Basta pensar nas diversas leituras e interpretações que se fazem do romance tomando-se a situação política da Irlanda (que de

fato está lá presente, muitas vezes em referências simbólicas ou alegóricas) como elemento central. Contudo, a nosso ver, o que é fundamental na operação que Joyce realiza a partir dessa segunda leva de epopeias (as que Saraiva chama “epopeias de imitação”) é justamente a retomada da centralidade da personalidade do herói (agora numa chave moderna, baseada na ascensão da individualidade) e a desconstrução (via parodização) do procedimento que faz do herói símbolo ou encarnação de abstrações associadas aos valores nacionais. Daí a acumulação de minúcias a respeito de um só dia na vida de um indivíduo. Ao mesmo tempo, esse tratamento exaustivo e individualizado, ao se pôr em diálogo com a literatura ocidental em sua gênese (Homero), acena para a possibilidade de falar não só do irreduzível e do particular – o indivíduo –, mas também do histórico e do geral – a humanidade. Tal movimento, do particular para o geral da humanidade, é uma das especificidades da literatura e da ficção em geral; e, diríamos ainda, é talvez algo que apenas por meio da literatura se consegue alcançar de modo satisfatório.

Em **Mensagem**, de Fernando Pessoa, parece haver igualmente um diálogo com esse momento de figuração de valores nacionais abstratos operado pelas epopeias de imitação. Entretanto, assim como Joyce, o que Pessoa faz não é a simples reprodução do nacionalismo português neoclássico de **Os Lusíadas**, mas sim a sua revisitação numa expressão mais lírica do que propriamente épica. Quer dizer, o componente épico, que diz respeito à exaltação heroica de matéria histórica, não se dá, nessa obra de Pessoa, de modo grandiloquente. O épico é, em **Mensagem**, fragmentado e interiorizado. Podemos dizer que esta obra de Pessoa consiste, em certo sentido, num grande elogio ao poder criador do discurso literário, eminentemente da

sua expressão poética. Tal elogio encontra-se sugerido no verso inicial do poema “Ulisses”, “O mito é o nada que é tudo”. Quer dizer, aquilo que, no nível histórico, é um nada (por não existir), no nível mítico é tudo, por bastar e, mais do que isso, por dar forma a uma experiência coletiva que está sendo revisitada: a de fundação da moderna nação portuguesa. Por fim, o caráter paradoxal do mito enunciado nesse poema de Pessoa - alguém, Ulisses, que nem existiu bastou para criar a nação portuguesa - é transferido para a própria enunciação poética: aquilo que não tem consistência material (que é nada) adquire uma relevância absoluta (torna-se tudo). Tal é o poder da palavra na sua forma esteticamente mais adensada: a literária, e, de modo especial, a da poesia.

Já o que temos na epopeia de Gonçalo Tavares parece ser uma reflexão com o sinal trocado: trata-se da enunciação da falência, ou pelo menos dos limites do poder redentor da literatura. Se, no verso de Pessoa, “o mito é o nada que é tudo”, a ênfase recai sobre o “tudo”, nessa epopeia do século XXI, de Tavares, o destaque parece recair sobre o “nada”. Voltaremos a isso com mais detalhes, na sequência.

5 Questões e desdobramentos de uma longa Modernidade

Uma das principais operações realizadas em **Uma viagem à Índia** é a da redução da humanidade aos seus traços mínimos, primordiais, num certo sentido arquetípicos, (algo que, novamente, me parece ser uma operação que encontra na literatura espaço privilegiado). Um exemplo dessa redução se encontra na estrofe 151 do Canto X, momento que a narrativa

apresenta uma espécie de síntese da pessoa de Bloom:

Bloom ouviu histórias,
leu sete mil livros, estudou, conheceu homens
e mulheres, viu e tocou em mais de dois mil
objectos diferentes; e agora, quando anda,
não pensa em nada.
Voltou a Lisboa. E o fim do dia
tem uma bengala e uma velha que
parecem conhecê-lo: Boa tarde, dizem. Mas Bloom tem
medo,
pressa e o estômago quente; o azul do céu é limpo
por uma cor preta que começa.
O tecto do país tem hábitos: anoitece.
(TAVARES, 2010, p. 450).

Essa redução da experiência humana a seus elementos primordiais parece se dar a fim de tratar de um dos principais problemas ou questões da contemporaneidade (e que está essencialmente imbricado com a tal da “falência espiritual” do Ocidente): a forma como lidamos (ou como não sabemos mais lidar) com as narrativas fundacionais, e portanto coletivas, diante do advento da individualidade. Diga-se de passagem, esse nos parece ser o mesmo problema com que se deparam tanto o **Ulysses** de Joyce quanto **Mensagem** de Fernando Pessoa, e com isso acenamos para a suspeita de que aquilo que chamamos de pós-modernidade – pós-modernidade da qual o Bloom da epopeia de Gonçalo M. Tavares se pretende um símbolo, ou um ícone – talvez nada mais seja do que a continuação e a exacerbação de algumas das questões da boa e velha modernidade.

A esse respeito, notemos que um procedimento específico de dessacralização e derrubada de referencial metafísico/espiritual está presente em **Uma Viagem à Índia** por ocasião da menção ao **Mahabarata**.⁵ Na Índia, Bloom se depara com

⁵ O **Mahabarata**, junto com o **Ramayana**, é um dos principais livros da tradição hinduista. É um poema épico hindu com mais

uma edição rara do sagrado livro hindu, que se torna para ele objeto de cobiça material e intelectual, e, na sequência, objeto de escambo e roubo. Por fim, Bloom o descarta sumariamente, no momento em que se desilude com qualquer possibilidade de compreensão espiritual (e com qualquer ética daí derivada) do mundo.

Sistematizando as relações que viemos traçando entre as obras até então, pode-se dizer que n'Os **Lusíadas** de Camões temos a exaltação de uma aventura coletiva, apoiada na ideia de heroísmo, mas na qual a personalidade dos heróis já se encontra empalidecida em prol de uma ideia de nação, da qual estão a serviço. Em **Ulysses** de Joyce, por sua vez, há a descoberta (diríamos entusiasmada) da aventura comum e individual, isto é, do homem comum, protagonista da existência ordinária, e com isso se dá a retomada da centralidade da personalidade do herói, agora sob o advento da moderna individualidade. Em **Mensagem**, de Pessoa, dá-se o elogio da linguagem poética (ou da expressão artística em geral, me parece) como uma espécie de antídoto à moderna fragmentação do indivíduo e como resgate de uma experiência coletiva (a fundação, em seus aspectos histórico e mítico, da nação portuguesa). Em **Uma Viagem à Índia**, por fim, a aventura individual se torna sombria e pessimista, o eu fragmentado e dessacralizado não parece mais ter resgate e, no extremo, a própria individualidade se esvazia, uma vez que não encontra um aparato coletivo (instituições, comunidade, valores) no qual se ancorar.

Mas por quê? Estaríamos testemunhando a individualidade, ou pelo menos a deformação dela, o individualismo, tornar-se

de 90 mil versos (na sua versão mais longa) que tem um caráter de texto sagrado para os fiéis do hinduísmo. É considerado por eles como uma narrativa histórica real, ao mesmo tempo em que estabelece os métodos de desenvolvimento espiritual preconizados pelo hinduísmo.

o pecado incontornável do homem contemporâneo, pecado de consequências trágicas? Parece-me que aquilo que a epopeia de Gonçalo M. Tavares põe em questão é precisamente a resposta que a contemporaneidade tem de dar à conquista moderna da individualidade, conquista que, como toda realidade humana, possui a sua parte de perdas e a sua parte de ganhos. Como Gonçalo M. Tavares pontua, em entrevista na qual comenta a obra que aqui analisamos:

Há toda uma trajectória da cultura, da forma como a sociedade vê o indivíduo, que tem que ver com uma série de conquistas. A formação da identidade individual, a possibilidade de uma pessoa poder decidir de alguma forma o seu destino, a reflexão individual, a possibilidade de participação individual na cidade – tudo isso são conquistas de séculos recentes. Há sempre uma parte de perda e de ganho, mas hoje há uma possibilidade de cada um poder de certa maneira decidir mais coisas do que há três séculos, e isso é um ganho. Agora, o individualismo extremo, como é evidente, é uma das doenças deste século. (TAVARES, 2011)⁶

Instala-se, portanto, um impasse diante dessa individualidade que desponta como faca de dois gumes. Diante dessa individualidade, a tradição da narrativa fundacional de uma coletividade, bem como os referenciais éticos de natureza espiritual e metafísica que por sua vez orientam como se devem dar as relações dentro de uma dada coletividade (ao mesmo tempo em que são transmitidos e sustentados por essa coletividade), revelam-se falhos. Pois os “gurus” (representados, em **Uma Viagem à Índia**, pelo sombrio e ambíguo Shankra, dono da edição do **Mahabarata** que Bloom cobiça, e que por seu lado deseja se apossar das obras de Sêneca e Sófocles trazidas ao

⁶ Entrevista concedida ao blog de crítica literária *Parágrafo*, disponível em: <<http://paragrafopontofinal.wordpress.com/2011/07/08/%E2%80%99Cha-muitas-coisas-que-ainda-gostava-de-fazer%E2%80%9D/>> Acesso em setembro/2020.

Oriente por Bloom) são desmascarados, não passam de sujeitos “vulgares e suspeitos vendedores de ilusões como todos os outros”. (LOURENÇO, 2010, p. 16). O Oriente, a Índia, não é o lugar da Sabedoria e do Espírito, mas é o lugar do “homem humano” na sua versão mais mesquinha – nisso não se diferencia em nada da velha e decadente Europa –, isto é, a versão pós-moderna e pós-utópica, como os versos da estrofe 149 do canto X dão a entender:

[Bloom] Procurou o Espírito na viagem à Índia,
encontrou a matéria que já conhecia.
Nada agora o faz hesitar; animais bem-comportados
e agarrados por coleiras a árvores ladram
quando ele passa.
Os sapatos avançam, fuma um cigarro,
entra num café e pede um copo de vinho.
(TAVARES, 2010, p. 449)

Como sugere o trecho acima, Bloom retorna à Europa, ao final, reduzido aos gestos mais banais da sua corporalidade, tais como andar, fumar, beber. Esse impasse, isto é, a impossibilidade de transcender a sua condição individual, compreende, no entanto, duas respostas ou reações: a melancolia (forma passiva de reação) e a ironia (forma ativa), que se alternam por toda a extensão da obra de Tavares e estão presentes tanto nos enunciados de tom filosófico e aforístico do narrador, quanto nos pensamentos, atitudes e posturas de Bloom. No trecho a seguir, a estrofe 50 do canto X, o último canto, em que Bloom, tendo encerrado sua viagem, faz como que um balanço das coisas que aprendeu, a ironia e a melancolia se misturam de forma evidente:

Os corpos têm braços, simulam gestos bruscos,
mas o dia escapa-se, não consegues pousar
um único dedo no dia de hoje.
És exterior, e não o querias ser.

Uma viagem à Índia bastou para verificar que os homens se correspondem, entre o Ocidente e o Oriente, com cartas ininterruptas; falam a mesma língua antiga, a de qualquer predador.

(TAVARES, 2010, p. 417)

O homem é o lobo do homem parece ser a conclusão, ironicamente enunciada, de tudo o que Bloom viu e aprendeu. Está fadada ao fracasso qualquer possibilidade de transcendência. Mas isso não deixa de carregar uma nota triste, desencantada: “És exterior, e não o querias ser”, quer dizer, és, insanavelmente, sozinho. Esse balanço final da experiência de Bloom, carregado de ironia e melancolia, funciona como uma espécie de recriação perversa do episódio da Máquina do Mundo, narrado também no canto X d’**Os Lusíadas**. Em *Camões*, a visão da Máquina do Mundo, concedida a Vasco da Gama como uma espécie de prêmio pela conquista dos navegantes portugueses, representa uma possibilidade de síntese total das coisas, que transcende, incorpora e justifica o indivíduo. A Máquina do Mundo camoniana, descrita conforme o modelo ptolomaico do universo, é uniforme, perfeita, luminosa. Isto é, subsiste ainda, neste momento, uma noção de totalidade, unidade, estabilidade, dentro da qual a vida humana encontra fundamento. Contudo, não se pode esquecer, por outro lado, que, em *Camões*, a representação da Máquina do Mundo encontra-se associada a um projeto de expansão nacional. Quer dizer, ela é, no plano da narrativa, uma espécie de coroamento desse projeto, o qual, por sua vez, é um estrondoso tiro de largada no desenvolvimento da Modernidade. Portanto, se a Máquina do Mundo camoniana revela alguma totalidade, trata-se de uma totalidade tendencialmente secular e moderna, no entrelugar de uma concepção materialista e mecanicista do

universo e uma concepção metafísica, que, nessa altura, já vai sendo deixada para trás.

Já na epopeia de Gonçalo Tavares, por sua vez, qualquer possibilidade de síntese totalizante só pode ser abordada de maneira derrisória. A existência individual já não encontra mais guarida ou justificativa em nenhum tipo de explicação ou projeto transcendente, seja este de natureza religiosa, filosófica ou política. O indivíduo está fundamentalmente só, exterior a tudo, até a ele mesmo.

Em síntese, se tomarmos como índice de modernidade (como o principal índice) o advento e a centralidade do indivíduo (e da individualidade), tanto o **Ulysses** de James Joyce quanto **Uma Viagem à Índia** de Gonçalo Tavares podem ser encarados como respostas distintas a um mesmo problema: como sustentar os valores supra-individuais (antes veiculados pelas narrativas fundacionais de uma coletividade – tais como o **Mahabharata**, a **Iliada**, a **Odisseia** e mesmo **Os Lusíadas** – e orientados por referenciais éticos que se ancoram numa realidade metafísica e espiritual) num mundo em que se operou um esvaziamento do significado político da esfera espiritual (de modo que os valores da coletividade não podem mais ser ancorados nela) e no qual o indivíduo e a individualidade se transformaram numa espécie de pedra de toque da civilidade e da própria civilização⁷? Isto é, num mundo em que o valor da civilização é medido pelo grau de centralidade que nela assume a individualidade⁸?

7 Isso talvez transpareça razoavelmente bem na seguinte passagem, a estrofe 79 do canto VIII, em que Bloom como que percebe os limites da cultura ocidental, bem como de sua função congregante: “Já não há sábios, há leitores – exclama Bloom. Tudo é paginável:/ a inteligência, a ciência, a religião./ A linguagem entrou no mundo/ pelos urros antes das batalhas, mas aperfeiçoou-se:/ ganhou pormenores, mas não visão de conjunto./ Bloom tosse, sorri, ganha tempo. Aponta para o infinito e acerta./ Ou então falha. Que fazer? Bloom/ está confuso, mas quer partir.” (TAVARES, 2010, p. 352).

8 Lembrando que há grandes contradições nessa dinâmica *indivíduo X civilização* na modernidade, e que muitas vezes a centralidade do indivíduo está dada de barato, num plano ideológico, justamente para servir e mascarar formas de opressão e silenciamento da individualidade, formas essas que por vezes têm origens e características pré-modernas: exemplo, a valorização da autonomia do indivíduo no campo profissional, o enaltecimento do *selfmade man*, que encobre o fato de que a possibilidade de escolha e autodeterminação numa carreira profissional ainda é um privilégio de muito poucos – a maior parte

James Joyce parece lidar com isso esticando ao máximo os limites da prosa e da ficcionalidade, a fim de enquadrar literariamente esse homem moderno à deriva e, simultaneamente, salvar a possibilidade da sua representação ficcional na forma romance (e salvar também a possibilidade de a narrativa ficcional continuar falando da vida humana). Para tratar do drama de toda uma coletividade – o advento da moderna individualidade e a queda do modelo tradicional de heroísmo épico – James Joyce reinventou a forma literária originalmente desenhada para tratar dos dramas individuais, o romance.

Fernando Pessoa, em **Mensagem**, aposta no poder redentor da palavra, em especial na sua manifestação poética, aposta no nada que é tudo, isto é, naquilo cuja existência é a menos tangível e a mais preta de possibilidades.

Gonçalo Tavares, por sua vez, recorre a uma forma clássica e em desuso, a epopeia, mas que se comunica com toda a tradição literária ocidental: por ser o lugar originário da narrativa, é a forma ancestral do romance; e, por ser originalmente composta e cantada em versos, ouvida e não lida, também se relaciona ao que hoje entendemos por poesia. No entanto, Tavares subverte a epopeia na sua função tradicional e no seu conteúdo: em vez da aventura de uma coletividade, narra a aventura (pessimista, irônica e melancólica) de um indivíduo que é assumidamente ficcional e para o qual não existe redenção em nenhuma instância coletiva: seja a religião, seja a tradição cultural, seja, enfim, a própria literatura. É nesse sentido que **Uma viagem à Índia** opera uma reflexão crítica sobre o papel e a função da literatura na contemporaneidade, parecendo assumir um posicionamento pessimista e sugerir o seu (dela, literatura) já

das pessoas trabalha antes de tudo para sobreviver e não fazendo aquilo de que gosta e que seria expressão autêntica da sua individualidade.

largamente anunciado fim, o seu, nas palavras de Compagnon, “longo suicídio faustoso”. (COMPAGNON, 2009, p. 44).

6 Conclusão

Retomando e sintetizando, podemos dizer que a obra em questão, de Gonçalo Tavares, tem, em certo sentido, quase que o sinal trocado tanto em relação ao **Ulysses** de Joyce quanto a **Mensagem** de Fernando Pessoa. James Joyce realiza a “superrepresentação” de um indivíduo numa forma literária talhada para tratar da individualidade moderna – o romance – e, com isso, devolve a dimensão coletiva a essa forma: o romance sobre um homem comum para os homens comuns. Pessoa retoma o gênero épico mas o embebe em espírito e linguagem líricos, reabilitando as narrativas fundacionais coletivas e louvando o potencial criador da linguagem na sua expressão poética.

Gonçalo Tavares, por sua vez, se propõe a enfrentar o acirramento de algumas questões que ganham vulto na Modernidade, e com as quais os dois escritores anteriores também tiveram de lidar: o esvaziamento de significado de uma esfera espiritual e metafísica; a consequente impossibilidade de fundar os valores e códigos de conduta moral, que se dirigem a uma coletividade, nessa esfera; e a resultante ascensão da individualidade, com o seu potencial de descoberta e compreensão do mundo por um lado, e, por outro, o seu risco de inviabilizar a existência humana na esfera pública (isto é, a esfera a ser partilhada pelos indivíduos membros de uma dada coletividade). Bem como inviabilizar a possibilidade de continuar falando dessa existência no âmbito da literatura, a qual tampouco subsiste sem a guarida e o substrato da esfera

pública, isto é, a esfera da pluralidade e da decisão coletiva que tanto urge recuperar. Frente a isso, o posicionamento do autor, tal como formulado na trajetória do personagem Bloom, parece ser o do pessimismo pós-moderno mais sombrio.

No entanto, cumpre notar que tal posicionamento está, paradoxalmente, enunciado num texto literário que não só retoma um modelo dos mais tradicionais como dialoga amplamente com a tradição literária. Nesse sentido, **Uma viagem à Índia** parece ser simultaneamente uma resposta e um desafio à produção poética contemporânea: por reabilitar⁹ um gênero em desuso para falar das questões citadas; por, ao fazê-lo, tentar escapar das frequentes acusações que se fazem à poesia contemporânea, à qual se atribuem adjetivos como “hermética”, “solipsista”, “difícil”¹⁰; e, por fim, ao fazer isso tudo numa língua minoritária, em diálogo não só com a tradição literária em língua portuguesa, mas com a tradição ocidental como um todo, Tavares ainda levanta questões de ordem política sobre composição e realinhamento de cânone. Enfim, trata-se de um pessimismo até que bem produtivo.

Referências

ARENDDT, Hannah. **Sobre a violência**. Tradução de André Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

⁹ Uma reabilitação, bem entendido, atravessada pela paródia, pelo pastiche e pelo diálogo com a tradição. Diferente, neste sentido, do que, por exemplo, faz Marcus Accioly, ao reabilitar a estrutura camoniana em *Latinoamérica* (2001), ou mesmo Gerardo Mello Mourão, que reabilita o ideário épico em *Invenção do mar* (1997).

¹⁰ Nesse sentido, mencione-se o artigo, de Mariella Augusta Masagão que recentemente causou debates no meio literário brasileiro: “Poesia Brasileira ficou sisuda e hermética”, publicado no *Caderno Ilustríssima*, da *Folha de S. Paulo*, em 14 de abril de 2019.

BORDINI, Maria Isabel. **O poder e a violência em O Reino, de Gonçalo M. Tavares**. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

JOYCE, James. **Ulysses**. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

LOURENÇO, Eduardo. Uma viagem no coração do caos. In: TAVARES, Gonçalo M. **Uma Viagem à Índia – Melancolia contemporânea (um itinerário)**. São Paulo: Leya, 2010, p. 9-16.

MASAGÃO, Mariella Augusta. Poesia Brasileira ficou sisuda e hermética, Caderno Ilustríssima, **Folha de S. Paulo**, 14 de abril de 2019.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Barueri: Principis, 2018.

REAL, Miguel. Viagem à Índia – do ser ao nada. **Plural Pluriel Revue des Cultures de Langue Portugaise**. Disponível em: <http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=301%3Aviagem-a-india-do-ser-a-nada&catid=55%3Areste&Itemid=1> Acesso em: 4 de Setembro de 2020.

SARAIVA, António José. **Luís de Camões**. Lisboa: Gradiva, 1997.

TAVARES, Gonçalo M. **Uma Viagem à Índia – Melancolia contemporânea (um itinerário)**. São Paulo: Leya, 2010.

TAVARES, Gonçalo. Há muitas coisas que ainda gostava de fazer. [Entrevista concedida a] Hélder Beja. **Parágrafo** [Suplemento literário do jornal **Ponto Final**], 8 de julho de 2011. Disponível em: <<https://paragrafopontofinal.wordpress.com/2011/07/08/%E2%80%9CCha-muitas-coisas-que-ainda-gostava-de-fazer%E2%80%9D/>> Acesso em: 4 de Setembro de 2020.

Da invenção mais impura: uma montagem de Orfeu em Herberto Helder

Mariana Pereira Guida*

Resumo

Este artigo vale-se do mito de Orfeu enquanto tópica reiteradamente revistada na poesia moderna para analisar duas possibilidades de leitura do poeta trácio na obra do poeta Herberto Helder. A hipótese central é a de que, embora distintos, ambos guardam em si a implicação de metamorfose e finitude engendrada pela metáfora no projeto do poema contínuo, tendo em vista a escrita como um procedimento paradoxal de inscrição e apagamento articulado por imagem e som na enunciação lírica. Para tanto, a obscuridade inscrita no gesto autoral será perscrutada a partir do recurso do corte na montagem cinematográfica, considerando o princípio filmico da poesia helderiana e o modo pelo qual ela se apropria do mito de Orfeu a partir da recitação poética como uma força que opera no horizonte de uma alteridade radical, fundadora de um idioma próprio, no qual origem e fim simultaneamente condicionam a interdição e a abertura ao sentido.

Palavras-chave: Herberto Helder. Orfeu. Imagem. Morte. Montagem.

* Mestre em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Possui Licenciatura Plena em Letras - Português pela Universidade Federal de Alfenas Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG).

Title

Abstract

This article draws on the myth of Orpheus as a topic repeatedly recovered in modern poetry to analyze two possibilities for reading the Thracian poet in the work of the poet Herberto Helder. The central hypothesis is that, although distinct, both hold the implication of metamorphosis and finitude engendered by metaphor in the design of the continuous poem, in view of writing as a paradoxical procedure of inscription and erasure articulated by image and sound in the enunciation lyric. Therefore, the obscurity inscribed in the authorial gesture will be examined from the point of cut in cinematographic montage, considering the filmic feature of Helder's poetry the way in which it appropriates the myth of Orpheus from the poetic recitation as a force that operates in the perspective of a radical alterity, founder of a specific language, in which origin and end simultaneously condition interdiction and openness to meaning.

Keywords: Herberto Helder, Orpheus, Image, Death, Montage.

Recebido em: 30/09/2020 // Aceito em: 23/11/2020

1 O gesto autoral sob o olhar de Orfeu: linhas gerais para uma leitura da imagem em Herberto Helder

Esboçando diferentes matizes, entoando seu canto sob uma pletora melódica tão diversa quanto a própria arte, o mito de Orfeu atravessou as mais diversas manifestações artísticas ao longo do tempo e manteve-se particularmente significativo à imaginação e aos processos criativos modernos. Há algo de extasiante e irremediavelmente aterrador no poder encantatório de sua lira e na condição trágica de seu destino que propicia a “metamorfose do mago provinciano no mensageiro dos tempos modernos” (BRUNEL, 2003, p.62); seja pela capacidade de reunir “tanto a ruptura quanto a continuidade [que], então, acompanham a dissolução das formas modernas” (HASSAN, 1982, p.11)¹ ou simplesmente pela “potência do erro” (BLANCHOT, p.170) que as leituras do mito suscitam.

Assim, a participação ativa nos processos de gênese e aniquilamento do mundo, ou seja, o modo pelo qual o homem não apenas é submetido às vicissitudes da natureza que o cerca, mas também parte constitutiva de um *continuum* – segundo Hans Blumenberg, parte de uma “contextura de opostos que não se abolem” – dá indícios da concretude física que caracteriza o cosmo helenístico (BLUMENBERG, 2010, p.110) em que se gesta o mito do poeta tal como o conhecemos.² O impulso de racionalização da potência envolvida na articulação desses opostos (o dado da teleologia que lhe atribuem os estoicos e o dado da autossuficiência da criação contínua que lhe atribui Agostinho) conformaria, segundo Blumenberg, a percepção

¹ No original: “Both schism and continuity, then, attend the dissolution of modern forms”. Tradução nossa.

² Cf.: Bernabé, Alberto: Orfeo, una “biografía” compleja. In: BERNABÉ, Alberto; CASADESÚS, Francesc. *Orfeo y la tradición órfica*. Un reencuentro. Ediciones Akal, S. A., 2008, p.15-32.

moderna da relação entre *tékhne* e *physis* notadamente expressa em Nicolau de Cusa “desloca-se, de repente, a ênfase da expressão da vontade divina sentida na criação para o caráter de privação implícito na não criação” (BLUMENBERG, 2010, p.126). Os artefatos da criação artística passam a ser tomados pela ordem do possível e, nesse sentido, o próprio Cusa pode nos oferecer a visada moderna de Orfeu. Em **The Legitimacy of the Modern Age**, Blumenberg chama a atenção para o fato de Cusa, em **De Ludo Globi**, tratar o astrolábio de Ptolomeu e a Lira de Orfeu como exemplos da “novidade da invenção” na medida em que “que estão estruturalmente fechadas em si mesmas e, ao mesmo tempo, são orientações mediadoras” (BLUMENBERG, 1983, p.536).³

No que diz respeito a lírica moderna, esta associação que oscila entre metamorfose e finitude na enunciação poética pode ser verificada sob um conjunto de “categorias predominantemente negativas”, como as definiu Hugo Friedrich (1978, p.21), nas quais a obscuridade e a dissonância que passam a vigor entre a poesia e o mundo, sobretudo após os experimentos de vanguarda do século XX, deflagram uma emergência da visualidade no âmbito das artes e, de modo mais amplo conformam o que Gottfried Boehm definiu como “virada icônica”: “uma mudança hermenêutica” promovida pelo “aumento exponencial das formas de comunicação visual” (ALLOA, 2019, p.93-94). No que diz respeito ao discurso lírico, o projeto do livro mallarmaico pode ser tomado como exemplo notável da “ferida exposta” pelos experimentos vanguardistas, no sentido de atribuir à tensão entre os domínios do dizível e do visível a *espessura* que lhe é constitutiva, de modo que a escrita se evidencia como “a

³ “(...) the astrolabe of Ptolemy and the lyre of Orpheus are exemplary novelties of invention, which are structurally closed in themselves and yet at the same time are mediating orientations. remed conjectures, as it were, for knowledge”.

ocupação de um espaço que não se reduz a um suporte – *flumen, codex*, página – linear, plano ou espacial (...). A letra é o espaço mínimo, inevitável, de toda escrita; ela é também o sintoma em sua mobilidade” (COMPAGNON, 1996, p.161).

A questão espacial implicada no princípio da mobilidade suscitado por Compagnon torna o caso de Orfeu especialmente interessante à investigação das implicações entre autoria e representação na modernidade, seja pela visada de uma condição de *crise* na qual o poeta encena a si próprio como a vítima da limitação que lhe impõe a linguagem e o algoz, que ratifica este dano na sintaxe dilacerada de seus versos (SISCAR, 2007), seja pelo acirramento entre totalidade e fragmento que as relações entre subjetividade e textualidade nela assumem, na medida em que “o texto da modernidade e da pós-modernidade” desloca-se “no *cruzamento* de duas coordenadas”, a saber: “*o sujeito enquanto se sistematiza/fragmenta no texto e o texto enquanto fragmenta/ sistematiza o sujeito*” (EIRAS, 2005, p.46).

Esse aspecto figurativo e contingente sob o qual conjugam-se continuidade e ruptura conduzirá nosso percurso pela poesia de Herberto Helder, poeta madeirense que se estabeleceu na cena literária portuguesa da virada do milênio e cujo epíteto de obscuro, do qual o poeta se valeu com perspicácia audaciosa, será o ponto de partida para o cotejo com o mito de Orfeu aqui pretendido. A revisitação da cena ancestral da criação órfica aqui tenderá a perscrutar, sobretudo, como é sob o horizonte de uma alteridade radical e do movimento por ela engendrado que Orfeu ressoa nos versos de Herberto, o que parece prolífico à crítica que se detém sobre essa obra fortemente associada a uma certa tradição simbolista/surrealista, cuja alta coesão dos meios de realização não impediu a transmutação constante em

função da sua pretensão à criação de um idioma único e singular. Revisitar o mito do poeta trácio pela perspectiva de completude de uma poesia que se coloca à revelia de um fim, nesse sentido, demanda observar as inflexões do gesto autoral na cena de escrita engendrada no poema, na qual o poeta figura não como “o demiurgo órfico revelador do ser mas o criador de um jogo” (EIRAS, 2005, p.392), no qual uma “ forma-poema torna-se forma-mundo” (LOPES, 2003, p.12).

As colocações expostas neste texto provêm de uma investigação mais ampla, na qual se perscrutou a relação entre metamorfose e finitude nas últimas publicações do autor a partir do pressuposto teórico da relação entre poesia e pensamento no projeto do poema contínuo helderiano. A visada comparatista que perpassou poesia e filosofia a partir da análise do papel da metáfora na obra de Helder será retomada para a reflexão sobre a figuração do gesto autoral na sua poesia e no mito de Orfeu, tendo em vista a escrita como o procedimento paradoxal de inscrição e apagamento articulado sob imagem e som na enunciação lírica. Nesse sentido, a abordagem comparada também subsidia a leitura deliberadamente fílmica dessa obra, a indistinção entre poesia e cinema nela empreendida desde as primeiras publicações do autor. Em tal indistinção é notória uma visão da literatura que tenderá a se consolidar com o próprio paradoxo entre contingência e transitividade da criação artística moderna, que leva à exaustão o prenúncio de um fim iminente e constantemente reiterado: “ela afirma e nega ao mesmo tempo a arte, decreta simultaneamente sua vida e sua morte, sua grandeza e sua decadência” (COMPAGNON, 1999, p.10).

Diretamente vinculada à assimilação dessa condição paradoxal da linguagem, a “virada linguística” do século XX

pode ser associada à emergência do paradigma icônico de trata Alloo, sob a visada de uma reiteração da autorreflexividade do sistema epistêmico, na medida em que “a imagem é sempre deficiente e excessiva em sua sobrepresença sensorial” (ALLOA, 2019, p.105). De modo análogo, a visualidade da cena órfica aqui suscitada lança o poeta ao impasse de um “duplo luto sucessivo” análogo ao que conduz o olhar de Orfeu “para uma Eurídice perdida, reencontrada e novamente perdida” (BRUNEL, 2003, p.48). Assim também o princípio de um poema contínuo que se pretende Poesia Toda faz da matapoesia helderiana um exercício constante de exploração da deficiência e do excesso constitutivos da linguagem: “a relação que os nomes mantêm com os seus modificadores desestabiliza esta visualidade fazendo-a coexistir com uma espécie de cegueira vinda das conexões inusitadas, da tensíssima montagem das imagens” (MARTELO, 2016, p.86).

Na esteira dessa leitura do gesto autoral articulado sob mobilidade e contingência na metáfora⁴ helderiana, este artigo tomará dois poemas nos quais Orfeu prefigura a persona autoral na poesia, perseguindo os modos pelos quais neles o poeta apresenta-se em ausência na enunciação lírica. A reflexão buscará revisitar a discussão da obscuridade, cara à crítica e ao próprio autor, observando o rosto do poeta como reflexo de um “espelho eletrocultado” – espécie autônoma e espectral que se inscreve na cena da escrita pelo gesto sacrificial do suicídio – na propagação do canto. Do percurso que passa pelo impasse entre a autoreferencialidade e a exterioridade na literatura moderna até suas implicações para a problemática do “mito do poeta” na poesia tal qual a coloca Svetlana Boym, pretende-se estabelecer uma via especulativa da contemporaneidade de Orfeu em Helder

⁴ Em função da adesão à metaforologia de Blumenberg e ao recorte crítico da intersecção entre poesia e cinema em Herberto Helder, a partir daqui os termos metáfora e imagem serão adotados em equivalência.

a partir das encenações de uma “morte figurativa” (BOYM, 1991, p.29) que encerra o poeta na poesia.

Desde logo, apresenta-se como hipótese de leitura um olhar para a obscuridade do gesto autoral que procura identificar em que termos, na poesia de Helder, ele aponta para o “ponto” esquivo da “*outra noite*” para o qual se desloca o olhar de Orfeu (BLANCHOT, 1987, p.171), ou seja, como a instabilidade entre o visível e o invisível na imagem do rosto em Helder desloca-se, inexoravelmente, para a morte, pois se, por um lado, conjugam em si o potencial da criação, o “poema como *poiesis* do mundo” (GUSMÃO, p.387), por outro, numa *outra morte* (LOPES, 2003, p.31), são literalmente dilacerados pela impossibilidade do registro da experiência, pelo impulso de “fugir à morte como um estado – o estado de imagem definitiva, separada daquilo que é imagem – através do morrer” (LOPES, 2003, p.48). Enquanto realidade irrealizável, a morte emerge no gesto sacrificial que o autor empreende ao escrever e sob o horizonte de uma exterioridade impossível. Assim, ela dá a ver a própria dimensão projetiva da linguagem na condição de uma força, uma movência, um trabalho que é citacional, recitativo, tal como o trabalho do luto, na medida em que envolve uma demanda, uma solicitação: “se ocupa de meu desejo, e o objeto assinalado que eu expulso do texto a fim de conservá-lo como memória de uma paixão (a da solicitação), esse objeto não passa de um resíduo, um dejetivo, um logro, um fetiche e um simulacro que se somam ao meu estoque de cores” (COMPAGNON, 1996, p.25-26).

Arriscar uma incursão pela poesia de Herberto Helder que parta da *autobiografia romanceada* de **Apresentação do Rosto**, livro apreendido pela censura em 1968 e posteriormente excluído da obra pelo autor, pode ser um modo de lançar-se

problematicamente em uma emboscada e corroborar o gesto criminal que “comete” o poema, inscrevendo-se e ao mesmo tempo anulando-se nessa escrita de modo a apontar para o silêncio que lhe é subjacente. É também se arriscando no viés problemático reclamado por este livro que se marca em ausência na produção de Herberto que Diana Pimentel articula uma revisão crítica que enceta as ressonâncias de **Apresentação do Rosto** (1968) em **Photomaton & Vox** (1979), livro que, juntamente com **Os Passos em Volta** (1963), pode ser lido como *ars poética* do texto helderiano (DAL FARRA *apud* PIMENTEL, 2016, p.78). Neste sentido, a caminhada pelas ranhuras biografáveis de **Apresentação do Rosto** em **Photomaton & Vox** aqui iniciada tem em perspectiva o entrelaçamento entre vida e obra que, no seu caso, reivindica-se sob um ímpeto de presença que se dá ostensivamente, visivelmente e, sobremaneira, cinematograficamente, uma vez que nele imagem e som conjugam, respectivamente,

(...) um retrato de autor (photomaton) a uma visão de autoria em acto, centrando-se mais nas condições do processo libertário ao qual Herberto Helder chama criar um estilo, um idioma (voz, vox), ou seja, centrando-se nas condições de manifestação da língua singular, única, desta poesia. (MARTELO, 2016, p.34)

Considerada a premissa da “autoria em ato” levantada por Rosa Martelo, dois aspectos importantes da poesia de Helder devem ser demarcados no horizonte da via especulativa que se pretende seguir: 1) A radicalidade da montagem pretendida pelo poema contínuo - “o ‘poema’ toma o lugar da ‘poesia’ ou está por ela” (GUSMÃO, 2009, p.131) – sobretudo a partir da recolha de 2001, segundo ; 2) a reiterada inscrição do gesto autoral seguida da aniquilação impingida pela conformação do

poema no tempo - “Herberto Helder’ emigra da sua condição de nome de autor (que reenvia para um indivíduo humano concreto) para a condição de texto, de fragmento textual de um título.” (GUSMÃO, 2009, p.131). A fusão entre o poeta e o poema remonta ao arcabouço cultural do europeu no qual o mito de Orfeu paulatinamente se consolida como mito da poesia, porém já sob a visada saturada de modernidade do período pós-vanguardas, que resulta aqui no cruzamento de dois impasses – duplo luto – que , o da legibilidade/ilegibilidade e o da visibilidade invisibilidade, na cena da escrita poética como o corpo anônimo do ator na escritura vocal empreendida em um filme (BARTHES,1987, p.85), o corpo necessário à fruição do texto é um corpo outro, puramente sensório, indispensável à sua figuração: “o próprio texto, estrutura diagramática, e não imitativa, pode desvelar-se sob a forma de corpo, clivado em objetos fetiches, em lugares eróticos” (BARTHES, 1987, p.71).

Nesse ponto reside o caráter “evasivo” do mito cultural do poeta de que nos fala Boym⁵ (1991, p.29), ele próprio da ordem da imaginação, da invenção, no âmbito da imaginação e do “discurso não verbal” e “não escrito” (BOYM, 1991, p.29) que é próprio da poesia. De modo análogo, à face trágica do mito do Orfeu – o distanciamento da natureza e a negatividade que encerram o poeta – caberia, sem grandes problemas, a elaboração sobre a *crise* da poesia moderna – reiterar-se: da *poesia* – feita por Marcos Siscar: “Trata-se, antes, de uma dramatização – não exatamente afirmação ou sintoma – da violência simbólica pela qual se instituem os laços culturais que dão sentido à poesia” (SISCAR, 2007, p.180-181).

⁵ “The cultural myth largely relies on unwritten but widely accepted, naturalized nonverbal discourse, on the power of the image and its semivisible, heavily codified iconography, as well as on cultural fashioning and social masks used in the ‘theater of everyday life’”.

Para verificar como tais aspectos constituem-se como linhas de força do projeto do poema contínuo, recorre-se ao excerto final de (*a paisagem é um ponto de vista*), um dos metatextos que se espriam pela poética deambulatoria de **Photomaton & Vox**, no qual se resgata, sob um tom ímpio que é recorrente na lírica helderiana, o estado da arte das relações entre arte e natureza. Após assegurada “aristotelicamente a arte de imitar a natureza” e alguns eventos que a sucederam – a “expulsão da natureza pela arte”, as “meditações sobre a gravidade”, o “divertimento singularmente demoníaco” da psicanálise e Rimbaud com seu *Le Bateau Ivre* – tem-se, agora, a *apresentação*:

E há ainda a apresentação, novo estilo de desavença. Pois vai a gente apresentar o que está presente? A ausência é que deveria apresentar-se, pois tarda na ausência. Aqui fala-se de uma estratégia inabitual. Forçoso seria desentranhá-los da obscuridade, aos obscuros, aos ausentes. Apresentá-los. (...) (HELDER, 1995, p.63)

Os *obscuros*, estes que “acabaram de chegar da ausência” e que devem ser apresentados... quem são?

O texto, tão obscuro quanto o poeta que requer para si a insígnia da obscuridade, não deixa certo ao leitor de quem se trata. Entretanto, podemos vislumbrar uma resposta a partir de outro excerto do mesmo livro, agora de (*a carta do silêncio*):

Vejo o suicídio de Trakl, Sá-Carneiro, Hart Crane, Sylvia Plath, Celan.

O outronímico⁶ ilumina, com a reserva do oposto, o que foi dito para relevo do silêncio oferecido por umas quantas palavras em voz rítmica, modulações sensíveis, o estímulo entre os testículos e a garganta, com os olhos radiosos por cima.

Radicalmente, a mudez personifica o duplo.

⁶ Expressão pela qual Herberto refere-se a Fernando Pessoa.

Os próprios espelhos, não sei de que modo apresentarão as pupilas luciferinas de Georg; Sá-Carneiro com as veias luzindo de estricnina; Sylvia e as queimaduras dos eletrochoques por dentro da cabeça; os outros, de pulmões fechados pela água.

Não apresentam nada, nada, só um clarão que vem centripetamente das periferias obscuras e salta ao meio: o meio é nosso rosto urdido a expensas da ausência e exemplo fraternos.

Essa mesma luz engole-nos, e um dia, olhando, não veremos o rosto.

Tudo isto executado numa espécie de expansão conclusiva do recuo, pacto com o limite do afastamento: um espelho eletrocutado

(HELDER, 1995, p.173-174)

Não seria absurdo pensar, assim, que aquilo que o poeta apresenta de si é a morte: este corpo atento, aberto “à suspeita de que quando escrevemos algo vai acontecer” (HELDER, 1990, p.29), é, juntamente com toda a matéria e os afetos que lhe permeiam, tomado por esse clarão do qual surge o poema. A imagem do espelho eletrocutado suscitada na passagem de (*a carta do silêncio*) é, no mínimo, curiosa. Nele ocorre uma experiência não muito bem definida que envolve a luminescência e a obscuridade, o contato e o distanciamento dos corpos envolvidos no fenômeno. É notável também como, em Herberto Helder, o espelho é imagem recorrente e jamais associada ao senso comum do objeto refletor de imagens, algo que já o prefácio/poema de **A Colher na Boca** (1961) anuncia: “(...) – E de tudo os espelhos são a invenção mais impura.” (HELDER, 2014, p.11).

2 A imagem cinematográfica: o espetáculo da morte

Neste sentido, um livro que parece intimamente ligado à percepção da morte como intersecção entre vida e obra na relação do poeta com a tradição é **Ouolof** (1997): nomeadamente, um conjunto de poemas “mudados para o português” que se inicia com uma versão “ferozmente parcialíssima” – e, por pouco, homônima – do poeta e tradutor Zbigniew Herbert, ressoando o canto ancestral outrora emitido no livro de 1968, aqui sob inflexões de culturas e tradições diversas que vão de evocações Maias a cantos dos Índios Caxinauás, da Amazônia. Há, contudo, um lugar decisivo e determinante na linguagem de **Ouolof** em que se instaura a morte do poeta. Nele apresentam-se, pela ausência, poetas nos quais a morte, o suicídio ou a autodestruição são, para além de elementos biográficos notórios, temas centrais de suas obras, como Rainer Maria Rilke, Marina Tsvetaeva, Malcolm Lowry e Jean Cocteau. Tendo em vista a leitura que se pretende fazer de Orfeu neste texto, este último parece ser particularmente interessante, pois, para além da concepção de correspondência direta entre poesia e cinema compartilhada entre o poeta/realizador e o realizador/poeta, é o **Orfeu** (1950) de Cocteau que o liga a Herberto em **Ouolof**. Do conjunto de “poemas mudados para o português” por Herberto em **Ouolof** (1997), um dos poemas de **L’Ange Heurtebise** (1926), de Jean Cocteau, permitem-nos perceber aspectos dessa morte encenada no gesto autoral:

Anjo Heurtebise, vestido de água
Meu anjo amado, a graça
Dói-me. Deus
Tortura-me, dói-me.
Em mim o demónio é tartaruga, animal

Outrora melodioso. Vem
Sai da ágata
Áspero fumo, ó velocidade que mata.
Nos teus patins de diamante risca
O espelho dos doentes
As paredes
As paredes
Têm ouvidos
E os espelhos
Têm olhos de amante
(HELDER, 1997, p.85-86).

Após evocar o “seu” anjo Heurtebise no primeiro verso do poema e prolongar tal evocação pelos versos seguintes até uma “aparição” – “Sai da ágata/ Áspero fumo, ó velocidade que mata. /Nos teus patins de diamante risca/ O espelho dos doentes” –, o sujeito lírico propaga um “eco” das “paredes” entre os versos. Ao som guardado pelo conjunto maciço e opaco das paredes interpõe-se a superfície especular: silenciosa, visual e fluida, tanto na poesia de Cocteau quanto na de Herberto, ela não diz respeito ao objeto refletor de imagens, mas sim a uma espécie de corruptela – “dos doentes” – responsável pelo fascínio da imagem, uma invenção impura (HELDER, 2014, p.11) que atrai o olhar do poeta sob o princípio da representação, mas revela sempre um outro – figura do desejo – com “olhos de amante”.

Sob o eco de Cocteau e de Orfeu – o que se pode verificar mais claramente na trilogia cinematográfica, **Sangue de Um Poeta** (1932), **Orfeu** (1950) e **O Testamento de Orfeu** (1960), de Cocteau – é possível identificar tanto a figura do anjo, quanto a do espelho como tônicas que, em certa medida, modulam o diálogo entre os filmes. À luz das considerações de Maurice Blanchot (1987) e Charles Segal (1989) sobre o mito, tais imagens tornam-se ainda mais significativas se, por exemplo, atribuímos ao anjo as noções de inspiração, desejo e amor, ao espelho as

de arte e obra e à personagem de Orfeu a sentença da morte que lhe “assombra” enquanto chancela. Isso porque ambos parecem pontuar o caráter decisivo da permanência do indecível em cuja “obra, pela inspiração, está tão comprometida quanto Orfeu está ameaçado”, de modo que o gesto de Orfeu oscila entre “a capacidade da arte, da poesia, da linguagem – ‘retórica e música’ – de triunfar sobre a morte” pelo “poder criativo da arte se alia ao poder criativo do amor” e “o fracasso da arte antes da necessidade última, a morte” (SEGAL, 1989, p.2).

Assim, se o poema puder ser pensado como uma invenção tão impura quanto o espelho, muito antes de refletir a imagem do poeta o comunica com um fora, um exterior para além de si e a partir de si, e após a confissão, em segredo, de Heurtebise – “Os espelhos são portas pelas quais a Morte vai e vem” – Orfeu passa a dispor da habilidade de habitar os dois mundos, dos vivos e dos mortos. A distorção do caráter refletor do espelho, operando sob o mesmo princípio da relação que os nomes e seus modificadores estabelecem na sintaxe helderiana, põe em questão o ideal de transparência da linguagem ao evidenciar seu caráter contingente e relacional, algo que a espectralidade da imagem cinematográfica condensa de maneira exitosa em termos de fatura estética.

Nesse sentido, a afinidade da poesia helderiana com o cinema relaciona-se intimamente com a “potência do falso” que Deleuze identifica na superfície especular: “uma instância de dupla face, igualmente presente na série significante e na série significada” (DELEUZE, 1998, p.43). Sob essa perspectiva, a instância especular guarda a própria lógica do sentido, sobretudo quando se tem em conta a dinâmica relacional que ela engendra, pois “se os termos de cada série são relativamente deslocados,

uns com relação aos outros, é porque primeiramente, em si mesmos, elas têm um lugar absoluto, mas este lugar absoluto se acha sempre determinado por sua distância deste elemento que não para de se deslocar relativamente a si mesmo nas duas series” (DELEUZE, 1998, p.43)

Se o espelho constitui então esse espaço de puro deslocamento, há de se considerar esse outro que se interpõe ao poeta de maneira insidiosa, com “olhos de amante”. Assegurando a possibilidade de uma experiência do fora, ele provoca a morte figurativa do sujeito desintegrado na enunciação lírica pela projeção afetiva, pelo endereçamento a um ponto de contato, uma exterioridade que prefigura um ponto de totalidade “fora dela em face dela – *punctum proximum* do olhar do poeta” (NANCY, 2014, p. 128). O toque aqui entendido como esse endereçamento de um silêncio conduzirá nossa leitura por este segundo desdobramento de Orfeu em Herberto Helder, que diz respeito ao arrebatamento da morte como abertura, investimento em uma alteridade radical.

A imagem do nome Herberto Helder reduzido à mera “condição textual” sugerida por Manuel Gusmão, condensa sucinta e fortemente a premissa da obscuridade aqui atribuída ao gesto autoral, bem como a elaboração que lhe é dada pelo poeta sob o ponto de vista da fatura estética. Assim, como o sujeito que propaga o canto na cena poética do presente é uma “letra muda que se repete” (GUSMÃO, 2012, p.5), aqueles que o precederam lhe chegaram obscuros, em alguma medida secretos pela tensão do toque. Filiam-se pelo elo do silêncio que os torna presentes nesse processo de fundação de um idioma no qual origem e fim simultaneamente condicionam a interdição e a abertura ao sentido.

3 A imagem cinematográfica: a morte e a abertura à alteridade

A perspectiva da filiação é aquela pela qual se solicita o nome de António Ramos Rosa como um elo importante para a associação de Herberto a essa tradição da obscuridade anteriormente mencionada. **Herberto Helder – Poeta órfico**, sob este aspecto, fez parte das primeiras recensões que se detiveram sobre o encantamento sombrio dessa poesia, de modo que dentre os vários apontamentos ali pertinentes à discussão proposta neste artigo vale ressaltar a observação: “seus temas se transcendem para um só tema ou num só acto de transcensão para o originário, para este ponto de extrema violência em que se anulam os contrários e onde a eternidade se revela no instante” (RAMOS ROSA, 1962, p.155). Mesmo se tratando de uma análise que interpela a obra de Herberto ainda nos seus primeiros poemas, os apontamentos que Ramos Rosa nela tece não deixam de ser pertinentes à toda produção que se seguiu a partir daí, não tanto pela recorrência do que poderia se tratar de uma temática órfica - “A linguagem de Herberto Helder, no entanto, não repousa muito nas habituais palavras-chave e, se ficarmos na enumeração delas é pouco, teorizar a partir delas é arriscado” (BELO, 2002, p.189) – mas sim pelo impulso de reunir às idiossincrasias das vanguardas que reencenaram Orfeu pela via da disjunção completa, a contingência e a limitação históricas que postergam esse gesto sacrificial extremo pela mediação do presente.

A aposta em propiciar a esse “acto de transcensão para o originário” pela precariedade e pela trivialidade do cotidiano enseja a revisitação da obscuridade no gesto autoral sob a

perspectiva afetiva da relação de desejo e luto implicada na poesia helderiana ao apontar para esse ponto de voragem que a morte como horizonte. Ele se dá a partir de uma exterioridade que afirma uma abertura ao sentido, um “acesso” enquanto “passagem, uma via ou um caminho, e que também o afirma como uma presença, uma invasão” (NANCY, 2016, p.147) de sentido, de modo que é, portanto, sob essa visada da filiação que se recorre ao nome de Ramos Rosa. A inscrição de um nome como um endereçamento anônimo, uma carta do silêncio, permite abordar a escrita enquanto um trabalho, um trabalho que envolve dimensões de citação, tradução e luto, pelo qual o poeta destina sua própria finitude a um outro que a tocará nos seus versos. Por isso, é válido recorrer a **Poemas Canhotos** (2015) um livro atravessado pela finitude em diversos aspectos, inclusive o caráter de inacabamento que o aproxima da “montagem elementar” de Warhol que o autor, em carta a Gastão Cruz (HELDER, 2015b, p.152), dizia buscar em seus versos e que Rosa Maria Martelo identifica como “a presença de uma matéria verbal não burilada ou mesmo rude, mas na qual Herberto Helder sempre confiou em termos de renovação estética” (MARTELO, 2016, p. 50). Dentre os poemas do livro, destaca-se o seguinte:

o António Ramos Rosa estava deitado na cama
contra a parede
e deu meia volta sobre si mesmo
e ficou de cara voltada contra a parede
e fechou os olhos
e fechou a boca
e ficou todo fechado
e então morreu todo
fundo e completo de uma só vez
e apenas ele no tempo e no espaço
e só agora passado ano e meio eu compreendo

como era preciso ser assim tão íntimo para sempre
tão compacto
mais que o mundo inteiro
- e ele sou eu

(HELDER, 2015, p.34-35)

O poema inicia-se com uma irrupção, com o abalo de um estado – o poeta deliberadamente “deitado” – gerado por um movimento necessariamente opositivo – 180 graus da meia volta – e reflexivo – “sobre si mesmo” – que impossivelmente termina na contrariedade do ponto de partida. A interdição posta em causa pela intransitividade de tijolos e concreto a essa altura nos seria patente se não nos lembrássemos do presságio do poema de **Ouolof**, “As paredes/têm ouvidos”. Os versos seguem sob um paralelismo que narra uma paulatina anulação exercida pelo poeta sobre si próprio e culmina na sua morte com a transmutação física do corpo em mero fragmento textual, uma centelha capaz de conter uma totalidade “e apenas ele no tempo e no espaço”, encerrando o círculo que une o início e fim numa completude que enseja um “mais que o mundo inteiro e que é mantida pelo sopro de um outro rosto, obscuro “ – e ele sou eu”.

Quando Ramos Rosa “morre todo” no poema, o poeta torna-o mais fatalmente vivo na poesia – “(...) tão íntimo para sempre” (HELDER, 2015, p.39) – e, de algum modo, torna-se também parte da carne daqueles que a entoarão – “- e ele era eu” (HELDER, 2015, p.39) –, parte do terramoto que o toma antes de reverberar “canhoto” na palavra. A revolução empreendida pela morte do poeta no poema é a única em que o humano é capaz de reunir o possível e o factual em um trabalho, uma obra que, no limite é o único *telos*, a única razão da própria vida daquele que escreve. Assim, Herberto não apenas toma para si a tradição poética com a paixão e a intensidade do leitor, como

também investe nesse envolvimento erótico da leitura como um potencial multiplicador, a própria força do poema contínuo. Não por acaso, Herberto vai ao poeta que é também matéria da poesia para mostrar isso em um excerto de (guião), que encerra este artigo com o risco, com a incursão no desconhecido como ensejo ao pensamento: “(...) (O dramático esforço de Orfeu, que desce aos infernos para reunir a sua dispersão na unidade final do canto, é tarefa para cada um – e isso nos baste, mesmo que não sirva para nada, além de servir para a possível salvação de quem nela se empenhe)” (HELDER, 1995, p.141-142).

Referências

ALLOA, Emmanuel. Virada icônica: um apelo por três voltas no parafuso. **MODOS**. Revista de História da Arte, v. 3, n. 1, p. 91-113, 2019.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BELO, Ruy. **Na senda da poesia**. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002

BLANCHOT, Maurice. A Inspiração. In: **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.161-188.

BLUMENBERG, Hans. **The legitimacy of the modern age. (Studies in contemporary German social thought)**. Tradução de Robert M. Wallace. Massachusetts: MIT Press, 1983.

BLUMENBERG, Hans. Imitação da natureza. Contribuição à pré-história da ideia do homem criador. Tradução de Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa Lima (org.). **Mímesis e a reflexão contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERj, 2010, p.87-135.

BLUMENBERG, Hans. **Teoria da não conceitualidade**. Tradução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

BRUNEL, Pierre. As vocações de Orfeu. In: BRICOUT, Bernadette (org.). **O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente**. Tradução de L. O. Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 39-62.

COMPAGON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice Mourão, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

EIRAS, Pedro. **Esquecer Fausto: a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol**. Porto: Campo das Letras, 2005.

FRIEDRICH, Hugo. **A estrutura da lírica moderna**. Tradução Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUSMÃO, Manuel. *HH²*: In: **Revista Textos Pretextos**, Lisboa, n. 17: Herberto Helder, p. 56-58, outono-inverno 2012.

GUSMÃO, Manuel. A Estrela Plenária. In: GUSMÃO, Manuel. **Tatuagem e Palimpsesto: da Poesia em Alguns Poetas e Poemas**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, p.367-387.

HASSAN, Ihab. **PRELUDE: Lyre Without Strings**. In: HASSAN, Ihab. **Dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature**. 2th Ed. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1982, p. 3-23.

HELDER, Herberto. **Photomaton & Vox**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

HELDER, Herberto. **Poemas Canhotos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

HELDER, Herberto. **Poemas Completos**. Rio de Janeiro: Tinta

da China, 2014.

HELDER, Herberto. Texto em forma de “auto-entrevista” publicado no jornal **Público**, 4 de Dezembro de 1990, pp. 29-31.

HELDER, Herberto. Vinte e cinco cartas, apresentadas por Gastão Cruz. **Relâmpago**, Lisboa, n. 36-37, Abr./Out., p. 137-195, 2015b.

LOPES, Silvina Rodrigues. **A inocência do devir: ensaio a partir da obra de Herberto Helder**. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

MARTELO, Rosa Maria. **Os nomes da obra: Herberto Helder ou O poema contínuo**. Documenta, 2016.

NANCY, Jean-Luc. **Demanda: Literatura e Filosofia**. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016. Tradução de João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder Loyolla.

ROSA, António Ramos. Herberto Helder – poeta órfico. In: **Poesia, liberdade livre**. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1962, p. 149-157.

SEGAL, Charles. **Orpheus: the myth of the poet**. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins Press Ltd., London. 1989

SISCAR, Marcos. “Responda, cadáver”: o discurso da crise na poesia moderna. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 176-189, Dec. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2007000200003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: Agosto de 2020.

Bénédicte Houart: variações em torno da mulher e do feminino

Tatiana Pequeno*

Resumo

O presente texto tenciona apresentar a poesia de Bénédicte Houart, que escolheu a língua portuguesa para construir seu trabalho com a linguagem, a partir de uma perspectiva dos estudos feministas e dos estudos de gênero, naquilo com que ambos se familiarizam. Ora se utilizando de procedimentos importantes de ironia, ora operando num contexto de dessacralização do dizer poético, a poeta atravessará em sua obra, como algumas escritoras de sua geração, um caminho que avalia as demandas da mulher e do feminino nos anos iniciais do século XXI sem estereótipos ou mecanismos cristalizados de vocalização poética. Para tanto, pretendemos ler alguns poemas selecionados de sua obra e verificar em que medida tanto as questões de gênero quanto as de sexualidade aí comparecem, conectando-a e muitas vezes confrontando-a a um legado de escritoras importantes tais como Florbela Espanca e Adília Lopes.

Palavras-chave: Poesia de língua portuguesa. Feminino. Bénédicte Houart. Mulher. Literatura portuguesa.

* Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutora em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora do Programa de Pós-graduação em Estudos da Literatura do Instituto de Letras onde atua sobretudo como professora de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Bénédicte Houart: Variations Around Women and Female

Abstract

This text intends to present the poetry of Bénédicte Houart, who chose the Portuguese language to build his work with language, from a perspective of feminist studies and gender studies, in what both are familiar with. Sometimes using important procedures of irony, sometimes operating in a context of desecration of poetic saying, the poet will cross in her work, like some writers of her generation, a path that assesses the demands of women and women in the early years of the 21st century without stereotypes or crystallized mechanisms of poetic vocalization. To this end, we intend to read some selected poems from her work and check to what extent both gender and sexuality issues appear there, connecting her and often confronting her with a legacy of important writers such as Florbela Espanca and Adília Lopes .

Keywords: Portuguese language poetry. Feminine/ The Female. Bénédicte Houart. Woman. Portuguese Literature.

Recebido em: 05/10/2020 // Aceito em: 05/12/2020

Antes de mais nada, a figura do masculino seria em si mesma mais evidente que a do feminino. Esta seria marcada pelo velamento e pela obscuridade. No que tange a isso, aliás, o discurso freudiano sobre a mulher sempre evocou o enigma da feminilidade. A feminilidade enquanto tal seria algo, pois, da ordem do enigmático e do quase indizível. Isso quer dizer, portanto, que a figura da mulher estava sendo concebida por Freud como inconsistente e obscura.

No seu último ensaio sobre a feminilidade (de 1932), Freud referiu-se assim à figura da mulher, dizendo, além disso, que talvez a poesia e a arte pudessem decifrar melhor o ser da feminilidade do que os discursos da ciência e da psicanálise. Esta evocação final de Freud foi uma mera repetição do que já dissera antes, isto é, que os poetas poderiam dizer mais e melhor sobre a feminilidade do que a psicanálise e a ciência. Tudo isso nos indica, portanto, uma transparência evidente da figura masculina – na representação teórica do discurso freudiano, pelo menos – e uma obscuridade patente da feminina. O que transformaria, enfim, o ser da mulher em enigma.

(Joel Birman, Gramáticas do Erotismo – A feminilidade e suas formas de subjetivação em psicanálise, p. 182)

Introdução: variações do reconhecimento

Bénédicte Houart nasceu nos arredores de Bruxelas, em 1968, e muito cedo, em 1975, mudou-se para Portugal. Filha de pai belga e mãe portuguesa, a poeta vive em Coimbra, onde desenvolve seu trabalho de escrita e tradução, depois de ter trabalhado como professora de estética na Universidade do Porto. Apesar da dupla nacionalidade, escolheu o português como língua de sua poesia, tendo publicado diversos livros desde 2005 pela Cotovia, editora que, recentemente, ao final

do mês de agosto deste ano de 2020, anuncia o próprio fim em meio à crise planetária ocasionada pelo coronavírus. Bénédicte também publicou por editoras como Do Lado Esquerdo e &Etc e embora tenha sido publicada por alguns periódicos especializados em poesia, o que há é muito pouco ou quase nada escrito sobre sua obra, principalmente no Brasil. Para além de algumas e importantes recensões encontradas no importante jornal português **Público**, interessa também o trabalho de Helder Gomes Cancela, intitulado **Bénédicte Houart**, publicado pela imprensa da Universidade de Coimbra.

Talvez seja relevante apontar que nossa descoberta da autora deu-se há alguns anos, através de uma das mais importantes revistas de poesia de língua portuguesa, a também encerrada (mas não desaparecida) **Revista Modo de Usar & Co**, organizada por Angélica Freitas, Fabiano Calixto, Ricardo Domeneck e Marília Garcia. Não obstante, do ponto de vista de nossa pesquisa, interessa particularmente uma perspectiva que parece alocar o sujeito lírico desta poesia no feminino, investindo-o de um poder crítico que evidencia tanto a dimensão trágica quanto a dimensão satírica do atravessamento da vida e suas pequenas variações, problematizando, sobretudo, os impasses da experiência de ser mulher ou de se pensar o feminino como, sobretudo, uma condição de linguagem. Sabemos que, entretanto, boa parte da crítica de poesia não reconhece a relevância deste lugar ou desta perspectiva de se pensar o texto e que, especialmente no caso de Houart, a referida publicação de Cancela (2016) declara: “Apesar de constituir um dado (a autora assume-se na sua obra como mulher), a escrita de Bénédicte Houart está longe de se esgotar num produto de género, e essa não constituirá sequer a sua característica mais importante.” (p. 15).

Talvez, de fato, as questões de gênero não sejam a tópica mais reluzente da poesia que ora analisamos, mas convém também ao trabalho crítico convocar chaves de leituras que reverberem o texto dentro de pressupostos múltiplos e plausíveis. Desse modo, permitir ao texto uma leitura não precisamente tradicional ou canônica mostra que outros dispositivos e agenciamentos se fazem presentes na escrita, inclusive na de poesia. Com isso, apesar de verificarmos que a poética de Houart parece se constituir pela lógica do diminuto, dos pequenos fulgores que iluminariam uma determinada condição humana de miserabilidade subjetiva, percebemos também que o modo atravessado de tratar de certos lugares da mulher, e de uma tensão no modo de falar do feminino e de uma feminilidade às avessas, são bastante potentes, uma vez que enfrentam os estereótipos de gênero. Sua escrita, portanto, também opera pelas raias do problema do reconhecimento, título aliás de seu primeiro livro, trazendo luz a um dos problemas filosóficos mais relevantes para os estudos de gênero e sexualidade. E embora não nos detenhamos especificamente aqui numa análise mais vertical de seu primeiro livro – porque este percurso exigiria estabelecer uma longa arqueologia que o espaço deste artigo não permite –, *reconhecemos* a contundência do tema, cuja densidade se deu não só a partir de Hegel, mas se potencializou através da obra de Jacques Derrida, Judith Butler, Nancy Fraser e de outros.

1 Enfrentamentos da tradição: mulher, ironia e poesia

Sabidamente secundário ou outro para a tradição cultural do ocidente, e mais precisamente na condição de sujeito, o que sabemos desde a difusão da monumentalidade de **O Segundo**

Sexo, de Simone de Beauvoir, a partir da década de 1950, a mulher aparece na poesia de Bénédicte Houart intervindo na representação não de uma dimensão utópica ou cristalizada do feminino, mas num possível que parece atritar-se contra os paradigmas de gênero:

mulheres como gaivotas
tão mal domesticadas
trazendo a casa o mar
tão muito assanhado
(HOUART, 2011, p. 66)

O pequeno poema evoca, assim, dois limites para a liberdade: o céu e o mar como espaços de um exercício de voar e amar (“o mar/ tão muito assanhado” como metáfora revolta do desejo), cuja travessia passa necessariamente pela idéia da casa, lugar de nascimento e destino da mulher bem domesticada afeita às modelagens do Anjo do Lar, imagem já convocada por Virginia Woolf para ilustrar a carga simbólica da submissão a que as mulheres são ensinadas a obedecer desde muito tempo. Para Woolf, no famoso texto “Profissões para mulheres e outros artigos feministas”, haveria dois confrontos incontornáveis para as escritoras: o primeiro, matar o Anjo do Lar; o segundo, aprender a “*falar com verdade sobre as minhas experiências do corpo*” (WOOLF, 2012, p. 17). Outrossim, a poesia de Bénédicte parece recolher os instantes de tais percepções:

são as mulheres que
fazem chorar as cebolas
como se descansassem a própria vida
e, arredondando-se então, descobrissem
um corpo, o seu
uma vida, a sua
e, no entanto, nada que de verdade
pudessem seu chamar

ou talvez sim, mas só
aquela gota de água salpicando
um canto do avental onde
desponta uma flor de pano colorida que
ainda ontem ali não ardia
(HOUART, 2011, p. 18)

É importante verificar como o poema indica, através de seu léxico, uma ironia capaz de confrontar a atividade do pensamento e da reflexão no contexto de uma atividade banal e doméstica como a de cortar cebolas. Subvertendo a constatação estagnada do que seria “o feminino”, isto é, do que seria previsível a tal entorno semântico, a poeta reverte a previsibilidade estagnada do choro, quase sempre associado à mulher ou à condição feminina e admite o despontar de uma ardência. Se a ignição do fogo partiu da lágrima, poderíamos dizer que o choro no poema é profícuo, na medida em que faz germinar pensamento e desejo.

A liberdade (sexual), portanto, parece ser uma reivindicação da poesia de Bénédicte Houart. Noutro poema de **Vida: Variações II**, o mar reaparece conectado ao gozo feminino:

no dia internacional do orgasmo
fui ver o mar
fez-se a mim fiz-me a ele
as ondas desta vez tombaram de pé e
espumaram de gozo.
(HOUART, 2011, p. 43)

É, aliás, explorando a potência da ideia das variações que a poeta desenvolve sua escrita, orientada sempre pela insistência de uma consciência latejante do eterno retorno e das pequenas metamorfoses a que seu segundo livro alude. Diz: “a mesma história de sempre, dizem eles/ ouvindo distraídos enquanto eu/ acrescento e tiro aqui e ali alguma coisa/ a mesma história diferente sempre, pois,/ eu é que sei como se conta uma história,

e (...)” (HOUART, 2011, p. 81). Com efeito, os poemas de Houart colocam em jogo não apenas uma economia que pode – diversas vezes - ser observada em seus versos, mas aponta também para a presença de uma marca notadamente interessante para a lírica de língua portuguesa: a marca da ironia.

Ao lado de grandes poetas que fazem da ironia uma marca d’água em suas obras – falo aqui especialmente das que interessam à nossa pesquisa, Angélica Freitas e Adília Lopes -, Bénédicte opera seu trabalho poético num legítimo confronto em relação ao senso comum (e aqui aproveitamos o texto de Rosa Martelo, “Adília Lopes - ironista” para ensejar a discussão) e àquilo que Richard Rorty, em **Contingência, ironia e solidariedade** (2007) aponta como superação da crença de uma verdade estanque ou estacionária: “*vi da vida o verso e/ o reverso e em todo o lado/ descobri o inverso do/ que esperava encontrar*” (HOUART, 2011, p. 35). Seria possível, a partir daí, pensarmos que a poesia de Houart desafia os paradigmas da representação não como forma de corresponder às lógicas do binarismo (do masculino x feminino, do homem x da mulher, etc.), mas como possibilidade de representação de uma amostra diversa do eixo paradigmático da cultura, que o último poema demonstra problematizar quando faz uso das três instâncias dialéticas de seu entendimento do que seja ver e também escrever: verso, reverso e inverso.

O feminino assumiria, assim, uma outra face diante daquilo que ficou estabelecido como *primazia fálica* (Freud), uma terceira instância que precisaria ser evidentemente mais conhecida e mais dita para ser versão, reversão ou inversão de um outro possível, inclusive para a própria poesia ou “(...) do/ que esperava encontrar”. E neste sentido, como consequência talvez de uma visada ironista, como defende Rosa Martelo sobre

Adília Lopes, a partir da superação da fixação das identidades ou de uma militância purista e singular, a veia irônica de Bénédicte Houart seja mais afeita às potências da ambiguidade e das práticas da dúvida e da incerteza, o que também interessa aos estudos feministas e aos estudos de gênero, uma vez que a própria previsão convencional do que seja o feminino, a feminilidade e do que seja “a mulher” impossibilitam que as subjetividades compareçam infiltrando e diluindo as identidades fixas e cristalizadas. É, aliás, o título de seu terceiro livro: **aluimentos**, de 2009, que nos permite apontar para o quanto esta ideia de infiltração do terreno e de sua consequente erosão operam uma imagem estruturante da poesia desta escritora. Se os aluimentos remetem ao caráter de dissolução das rochas, podemos pensar nesta etapa de sua escrita como índices de uma reconfiguração do poético não só na sua forma, mas a partir também de uma locução – de mulher naturalizada portuguesa, ainda que nascida estrangeira – que muito mais duvida do que afirma.

A partir de uma outra visada, a psicanálise também poderia auxiliar a problematização de uma identidade fixa e totalizante para os estudos feministas, já que as formulações freudianas e pós-freudianas tratarão de discutir a posição *não-toda* da mulher diante do *todo-fálico* do homem, que opera como única lógica possível da já apontada *primazia fálica* constatada por Freud. E embora Lacan tenha tentado de muitas maneiras reformular a relação do Édipo como formador do homem, não obteve sucesso total mesmo quando formula a famosa frase “o que quer uma mulher?”, pergunta refeita por Lacan, a partir de Freud, e discutida largamente por Serge André, Colette Soler ou Shoshana Felman em obras dedicadas à questão, o que permite dizer que a enigmatização da mulher e do feminino reproduzem

noções relativas à instabilidade e à imprecisão dos significados. Na poesia de Bénédicte, as mulheres são plurais e seus desejos são os mais variados, bem como suas variadas visões de mundo: são putas, penélopes, tias, mulheres acamadas, meninas, manicures, seres questionadores da realidade, militantes, às vezes, muitas, mas todas falantes e conectadas aos múltiplos modos de dizer a vida e o mundo: “ela abriu a boca/ foi do silêncio que/ o tiro partiu// o grito não falhou o alvo” (HOUART, 2009, p. 61).

Seus poemas parecem, portanto, se organizar contra uma tradição que a impede – talvez em função de uma rebeldia só possível a quem se organiza na condição de não-toda – de proclamar o que seja imperceptível ao masculino: a falta e a impossibilidade diante da castração, inadmissíveis para a mecânica fálica que prevê totalidades e univocidades. Por isso sua poesia descobre o véu de silenciamento:

sou só uma menina
magoada por amor à tradição
eu cá disso nada sei
gosto de brincar com as minhas bonecas
no chão de terra batida onde as penteio
eu cá disso sei quase tudo
um dia, dizem, pertencerei a um homem
a quem chamarei de marido, mas
nunca com ele brincarei como
quando fui feliz antes de
para sempre o sexo me açaimarem
de ninguém mulher tornarem-me
(HOUART, 2011, p. 64)

Chama portanto a atenção o verbo açaimar como parte de um léxico da pecuária. O açaimo consiste basicamente no uso de um instrumento capaz de amordaçar, cujas funções principais sejam a de impedir que um animal morda, urre ou coma. Para além da óbvia inferência trazida pela frase de Simone de

Beauvoir sobre a construção social e cultural das mulheres (“Não se nasce mulher, torna-se”, de **O segundo sexo**), o poema aponta para uma infância idílica que com o tempo perde – na condição de futuro como hipótese – seu horizonte de plenitude para dar lugar a uma experiência de silenciamento (“para sempre o sexo me açaimarem”). A institucionalização do amor – o casamento – também funcionaria, mediante o poema, como garantia de objetificação da mulher, na medida em que esta sofre os efeitos de uma indeterminada (verbos *açaimarem* e *tornarem-me*) força, a da violência do sexo açaimado. Tanto para sexo como gênero, quanto para o sexo como exercício da sexualidade.

À míngua, ao léu e separada sobretudo de si mesma e da sua organização enquanto sujeito, à mulher caberia uma solidão pois pagaria com o real do corpo a sua condição de encarnação da falta, considerando não ter o pênis e não ter o código estruturante a que Joel Birman alude na epígrafe de nosso texto. É interessante observar ainda que no referido poema, o quinto verso (“no chão de terra batida onde as penteio”) trata de evocar não apenas a infância idílica como também uma natureza selvagem a que pertenceria o feminino que sabe cuidar (“eu cá disso sei quase tudo”) concordando com o que diz a historiadora Michelle Perrot:

A partir do século XIX, reitera-se a afirmação de que a instrução é contrária tanto ao papel das mulheres quanto a sua natureza: feminilidade e saber se excluem. A leitura abre as portas perigosas do imaginário. Uma mulher culta não é uma mulher.

(...) É preciso, pois, educar as meninas e não exatamente instruí-las. Ou instruí-las apenas no que é necessário para torná-las agradáveis e úteis: um saber social, em suma. Sobretudo formá-las para seus papéis futuros de mulher, de dona de casa, de esposa e mãe. Inculcar-lhes bons hábitos de economia e de higiene, o valores morais

do pudor, obediência, polidez, renúncia, sacrifício...que tecem a coroa das virtudes femininas. Esse conteúdo comum a todas, varia segundo as épocas e os meios, assim como os métodos utilizados para ensiná-lo.
(PERROT, 2007, p. 93)

O silêncio sobre ela, sua obscuridade e sua inacessibilidade seriam impeditivos de uma conquista subjetiva, crença por muito tempo sustentada e difundida pela própria medicina durante o século XIX até meados do século XX, o que é fortemente representado também pela poesia brasileira na voz de Angélica Freitas, com o poema “Uma canção popular (Séc. XIX – XX)”, do importantíssimo **Um útero é do tamanho de um punho**, de 2012, a que sempre consideramos importante aludir:

uma mulher incomoda
é interdita
levada para o depósito
das mulheres que incomodam

loucas louquinhas
tantãs da cabeça
ataduras banhos frios
descargas elétricas

são porcas permanentes
mas como descobrem os maridos
enriquecidos subitamente
as porcas loucas trancafiadas
são muito convenientes

interna, enterra
(FREITAS, 2012, p. 15)

O poema de Freitas, que citamos em nossos trabalhos com frequência por funcionar como uma espécie de dobradiça entre os séculos XIX, XX e XXI, diríamos, expõe a nervura de todo sistema econômico, cultural, social e político da nossa

contemporaneidade, afinal. Evidenciando o conflito entre a conveniência da utilização das mulheres e a inconveniência delas, cada vez mais demandantes de suas subjetividades, às mulheres da poeta gaúcha caberiam dois destinos: internação ou enterro, formas radicalmente violentas de açaimar, docilizar e submeter o Outro. Aqui, tanto no poema de Houart anteriormente citado, como no de Freitas, as mulheres que incomodam são coisificadas ou animalizadas para que seus corpos cedam às estruturas patriarcais garantidoras de uma determinada ordem fálica que as impede de gozar a brincadeira e o jogo permitidos apenas durante a vida inicial da mulher.

Assim, reivindicando o direito a uma versão e a uma condição que escape da arrogância do modelo ontológico do universalismo masculino, pelo direito de fazer uso daquilo que Heloísa Buarque de Hollanda, em um congresso sobre escrita de mulheres em Aracaju/ SE, diz ser uma das maiores conquistas das mulheres no século XX, o direito de interpretar, a poesia de Bénédicte Houart escreve através de sua liberdade a interpretação dos reversos e inversos que o verso dá. Ao evocar também a voz de poetas fundamentais da lírica portuguesa como Sophia e Florbela numa clave de menoridade, a poeta de dupla nacionalidade parece compartilhar o seu panteão e interpretar a seu modo aquilo que da cultura portuguesa atravessa a memória da sua sexualidade:

pois, florbela
não foste de ninguém, pudera
com tais condições, quem houvera, mas
agora pertences, que queres
a quase toda a gente afinal
e embora as tuas lágrimas
já não ensopem os teus poemas
juro por vezes ao lê-los

molho-me toda e é de prazer
(HOUART, 2009, p. 49)

Trata-se, como vemos, de uma escrita orientada por uma espécie de gozo irônico, cujo prazer consiste em reelaborar a tradição a partir de um posicionamento contrário às marcas da história. A poeta ironista aqui, pela sua trilha, opera a redescritção ou o redescrever como autoria de uma nova possibilidade, apostando numa forte carga libidinal e criadora, que procura se desvencilhar das práticas contingentes da linguagem, insistindo num projeto com alta carga de eloquência para a mulher e para o feminino, como forma de dizer: “(...) agora é minha vez de contar/ agora é minha vez de contar/ (...)” (HOUART, 2009, p. 22). Com efeito, se registramos que Bénédicte Houart opera num sistema de heranças que estão todo o tempo sendo atualizadas, mais uma vez seria conveniente lembrar do que Rosa Martelo aponta na poesia de Adília Lopes no referido texto publicado em 2004 na **Revista Scripta**:

Compreende-se, assim, que Adília Lopes esteja sobretudo interessada em confrontar redescritções do mundo. Dessas redescritções, constam tanto referências literárias, poéticas e ficcionais que se inscrevem na tradição erudita como todo um vasto campo de mediações discursivas que inclui também provérbios, frases feitas, aforismos, publicidade, adivinhas, programas de televisão, romances cor-de-rosa, ditos familiares, conversas de autocarro e tópicos das revistas femininas... As memórias da infância, por exemplo, que em grande parte coincidem com momentos de revelação da crueldade, são freqüentemente memórias das leituras de infância – desde os livros da Condessa de Ségur aos de Enid Blyton – ou de palavras ouvidas na infância. (MARTELO, 2004, p. 3)

Talvez o que queiramos sugerir seja o fato de que Bénédicte Houart pertença a uma geração de poetas de língua portuguesa interessada não apenas em descrever ou sintetizar o sofrimento e as consequências das violências de gênero, mas uma geração – e aqui aponto para outras escritoras portuguesas que parecem orientadas por uma mesma perspectiva, tais como Cláudia Lucas Chéu, Inês Dias, Margarida Vale de Gato e Francisca Camelo, por exemplo – pós-adiliana, capaz evidentemente não apenas de lamuriar ou repertoriar a dor, mas mais interessada em verticalizar a crueldade para iluminá-la pelo foco do ilógico, do absurdo. Ao reivindicar a existência pelo confronto, esta poesia escrita por mulheres, aqui mais representada pelo trabalho poético de Bénédicte Houart, sugere um *savoir-faire* aprendido no século XX com a geração das **Novas Cartas Portuguesas** (1972) e a poesia de Adília Lopes:

“Out of the past”

para o Wenceslau Passinhas

A minha vida
foi um mau sonho
mas agora é minha
eu sou eu

(LOPES, 2009, p. 383)

Mesmo reconhecendo a relevância da leitura que Martelo (2019) faz do poema acima citado, talvez seja relevante também apontar que Adília, apesar do jogo, reconhece um lugar discursivo contundente, para além do deslocamento já sabido que Rimbaud e o próprio nascimento da psicanálise evocaram. Refiro-me, claro, ao rimbaudiano “Je est un autre”, da carta a Izambard, que muito ilumina a imprecisão das identidades e das formações subjetivas. Tal máxima contundente também dialoga

com o aprofundamento dos estudos sobre o inconsciente e suas potências de amplificarem a inexistência do humano consigo mesmo.

Em outras palavras, o que se aponta aqui é que, numa trajetória da poesia adiliana, um verso como “eu sou eu” tem um significado que pode ser interpretado como lugar de encontro, espaço de alguma definição, algo conquistado em termos de gênero. Nunca foi óbvio, do ponto de vista histórico, para uma mulher, dizer “eu sou eu” exatamente pela condição acessória de sua existência. Neste sentido, ao se ver autorizada – depois de tanto - a se identificar com algo que lhe parece próprio, a mulher, principalmente a leitora e a escritora, pode(m) se compreender sujeitos demandantes de uma forma prazerosa de existência, conforme demonstra o poema de Houart anteriormente citado e, em função disso, o ato de molhar-se não remeta mais a lágrimas mas sim a uma forma de satisfação.

Para além disso, é cabível sugerir uma genealogia da poesia portuguesa escrita por mulheres na medida em que se construiu um percurso notadamente marcado pela voz de Florbela Espanca, mas cujo fim trágico, o suicídio, tenha feito ressoar uma mensagem implícita sobre o destino de qualquer feminino que demande alguma forma de liberdade. Ou seja, sabemos que o uso que Houart faz da memória de Florbela Espanca não é gratuito. Como Adília Lopes e outras poetisas o fizeram, o diálogo com as referências do feminino na poesia portuguesa não é constituído apenas pela louvação; se dá também através da proposta levantada por Fíama Hasse Pais Brandão em seu “O texto de Joan Zorro”:

Levando ao limite, homenagem, o gesto da escrita, posso atribuir os meus textos a Joan Zorro. Existimos sobre o anterior. O movimento da escrita e da leitura exerce-se

a partir da menor mutabilidade aparente da pedra e da maior mutabilidade da grafia. O progresso dos textos é epigráfico. Lápide e versão, indistintamente.
(BRANDÃO, 1974: s/p)

A existência de uma poesia contemporânea escrita por mulheres assumiria, assim, sua dimensão relacional com a anterioridade, isto é, com alguma tradição já inscrita pelo legado das lápides, o que demonstra que um texto hodierno é sempre forjado por pistas, pegadas, rumores e até mesmo pelas balizas transmitidas pela prática da escrita. Se Fiama está, portanto, desenrolando o nó do fio que tece a sua homenagem à literatura, claro está que podemos nos apropriar desta máxima para reivindicar também aí uma chave para a escrita de mulheres.

O poema de Fiama Hasse Pais Brandão nos convida a ressignificar a criação a partir de uma anterioridade que propulsiona a amplificação, o que também parece familiar ao lugar potencializado da poesia de Bénédicte Houart. Porque se inicialmente a recepção de seu texto provocou estranhamentos e sustos na imprensa literária de Portugal, provavelmente em função daquela coloquialidade poética, também é verdade que hoje, passados quinze anos da estreia da autora de **Reconhecimento**, em 2005, também consideremos seu nome como incontornável para a poesia contemporânea. É o que se pode verificar, por exemplo, como dois de seus versos “e levo a morte comigo/ vivendo convictamente” (HOUART apud CAMELO, 2019, p. 45) aparecem epigrafados em **O Quarto Rosa**, livro recentíssimo da poeta e editora Francisca Camelo.

A manifestação da poesia de Houart como mote para outras escritoras contemporâneas aponta na direção de uma compreensão da poesia como crítica do contemporâneo e das concepções generalistas de gênero, permitindo inclusive aquilo

que Judith Butler já havia previsto a respeito dos atravessamentos existentes na condição do sujeito mulher:

Se alguém “é uma mulher”, isso certamente não é tudo que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços pré-definidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida.
(BUTLER, 2012, p. 20)

Se, portanto, a categoria mulher advém de um cruzamento de feixes outros, e não apenas de uma condição biológica, talvez seja importante cotejar tal ideia ao advento de uma demanda do século XXI de aprofundar a relação entre a flexibilização pós-moderna do campo das identidades em relação a modos de pensá-las ou alargá-las no campo discursivo. De forma semelhante, Richard Rorty (2007) compreende a ironia, perspectivando-a por uma visada que se constitui pela instabilidade e pela incerteza diante do mundo. O ironista, para o filósofo americano, formaria uma comunidade de ironistas, sujeitos que duvidariam de qualquer essencialismo ou pré-existência da natureza.

Dessa forma, nos interessa aproximar a ironia de um consciência da contingência e da insuficiência do discurso, o que pode ser verificado, por exemplo, nos poemas de Houart construídos em torno do mito de Penélope e Ulisses. Ao reconfigurar a narrativa conhecida por traduzir a relação entre o feminino, a tessitura e a espera, Bénédicte atualiza os desenredos da nossa contemporaneidade:

farto-me de gemer, diz penélope
ulisses voltará, acrescenta, para
ouvir-me gozar como nunca
na cama por ele levantada
com esses seus dedos séculos louvados

hei-de cantar-lhe como uma sereia
já soo já soo
desta vez, ele limpará os ouvidos
lustrará o corpo
soltará o mastro

(HOUART, 2011, p. 46)

Num poema em que a personagem Penélope ganha corpo – questão aliás caríssima à poesia de Houart – para subverter a narrativa da espera e recuperá-la pela chave da sexualidade, faz-se necessário observar, na segunda estrofe, a ressignificação do canto da sereia a que tal Ulisses dessa vez sucumbirá. Talvez porque tenha chegado um tempo outro em que a Penélope seja autorizado algum prazer. Mas é possível também sugerir uma leitura que navegue na recepção do canto já que também cabe a Ulisses soltar o mastro, metáfora cujos sentidos aqui podem ser entendidos como a própria estruturação falocêntrica: é chegado o tempo da escritura de mulheres e da tentativa de produção de sentidos em torno do feminino, ainda que sobre ele figurem apenas imprecisões, derivas, furos, indícios.

Estrangeira

Afin de justifier mon bon tort, j'ai invoqué tous les motifs
pour lesquels je n'ai pas le droit d'écrire dans votre
Raison: - pas de lieu d' où écrire. Pas de patrie. Pas de
histoire légitime. Ni certitude, ni propriété. Pas de langue
sérieuse. En allemand je pleure, en anglais je joue, en
français je vole, je suis voulesse . Pas d'hommicile fixe.

Ni loi. Ni grammaire.
(CIXOUS, 1977, p. 46)

Bénédicte Houart escolheu a língua portuguesa para criar seu trabalho poético e isto significa muita coisa. Principalmente, significa que o português funciona como lugar onde o doméstico e o afetivo se solidarizam, apesar da zona indeterminada e deslegitimada da condição de estrangeira. Nesse ponto, interessa-nos pensar em que medida os estranhamentos no âmbito da estrangeiridade servem para uma aproximação com a mulher e o feminino. Porque já que a psicanálise ensinou que somos constituídos por uma deriva, por um não-saber inaugural e, de certa forma, estruturante, às mulheres seriam atribuídas características de uma não-inscrição e de uma forma consútil de subjetivação.

Ao selecionar a poesia como língua, como forma de valorização da palavra e do discurso, o trabalho de Bénédicte Houart se realoca no espaço das migrações e se desenha como desejo de encontro com a voz e com a eloquência, autorizadas por século apenas pelos sujeitos reconhecidamente patriarcais. Não obstante, a estrangeiridade, também nos ensinou Julia Kristeva, em **Estrangeiros para nós mesmos**, é constituída pela qualidade da não-pertença, uma vez que sua condição alude ao descentramento e pode ser associada a formas variadas de clandestinidade. E embora nossa autora tenha um espaço garantido de leitura e já de alguma crítica, principalmente em Portugal, sabe-se, através de Cancela (2016), que sua estreia ocorreu numa fase já madura de sua escrita, o que nos levaria a constatar que sua estrangeiridade também possa se mostrar a partir do uso radical não só da ironia, mas de uma forma de ironia especificamente amarga.

Essa amargura, apesar de a relação com a estranheiridade não ser prevista pelo crítico que lê a obra de Houart, pode ser lida como eco da inabitação que a escrita feminina admite. Para Hélène Cixous, a condição permanente de estrangeira da mulher e daqueles que escrevem no feminino os aproxima da perenidade da dor como consciência da própria descontinuidade e da própria contingência, apesar da afirmação da ardência do desejo:

Un désir cherchait sa demeure. J'étais ce désir. J'étais la question. Etrangeté du destin de la question: chercher, poursuivre les réponses qui la calment, qui l'annulent. Ce qui l'anime, la lève, lui donne envie de se poser, c'est l'impression que l'autre est là, si proche, existe, si loin, qu'il y a, quelque part, au monde, une fois passée la porte, la face qui promet, la réponse pour laquelle on continue à se mouvoir, à cause de laquelle on ne peut se reposer, pour l'amour de laquelle on se retient de renoncer, de se laisser aller; à mourir. (CIXOUS, 1977, p.9-10)

Entre a dor e o riso, entre o reconhecimento e a legitimidade, entre o cânone e a margem, entre a tradição e a contemporaneidade, entre o enigma do feminino e o falocentrismo, o trabalho de Bénédicte assume seu lugar de cruza e coloquialidade, radicalizando, inclusive na potência de inacabamento de seus poemas, propostas de poetas anteriores, como a geração dos “sem qualidades”.

Noutras palavras, nessa poesia que ora estudamos, o reconhecimento é uma conquista rara que não é permitida ou acessível a qualquer estrangeiro ou sujeito minoritário, mas possível dentro de um determinado regime de linguagem, e isso estabelece conexões diretas com os estudos feministas e a teoria queer. A publicação de um livro, ou vários, assim, numa língua que apesar de familiar não lhe parece, como o nome, próprio

da pátria, permite acessar o desejo e fazer falar uma legião de estrangeiras, para provocar aqui, a estrangeiridade semelhante de Clarice Lispector. De todo modo, fica uma espécie de traição, uma espécie de imprecisão diante da língua:

a puta da língua
vai com todos
a mim sempre se recusa alegando
sonolência dor de costas sangue a mais medo de parir
faço-lhe um filho faço-lhe dois faço-lhe muitos
quem sujo de sangue aparece sou eu
quem lava e esfrega é ela ah
grande amor grande dor
de corno

(HOUART, 2008, p. 55)

Referências:

BIRMAN, Joel. **Gramáticas do erotismo: A feminilidade e suas formas de subjetivação em psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BRANDÃO, Fíama Hasse Pais. **O texto de Joao Zorro**. Porto: Limiar, 1974.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAMELO, Francisca. **O quarto rosa**. Porto: Editora Exclamação, 2019.

CANCELA, Helder Gomes. **Bénédicte Houart**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.

CIXOUS, Héléne. **La venue à l'écriture**. Paris: 10-18 Éditions, 1977.

- HOUART, Bénédicte. **Alimentos**. Lisboa: Cotovia, 2009.
- HOUART, Bénédicte. **Reconhecimento**. Coleção de Poesia Inimigo Rumor. Lisboa/ Coimbra: Angelus Novus/ Cotovia, 2005.
- HOUART, Bénédicte. **Vida: variações**. Lisboa: Cotovia, 2008.
- HOUART, Bénédicte. **Vida: variações II**. Lisboa: Cotovia, 2011.
- KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LOPES, Adília. **Dobra**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- LOUREIRO, Ines. Ironia(s) em Freud: da escrita à ética. **Ide** (São Paulo), São Paulo, v. 30, n. 45, p. 13-19, dez. 2007 Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062007000200003&lng=pt&nrm=iso. acessos em 04 out. 2020.
- MARTELO, Rosa Maria. “Adília Lopes – ironista”. **Scripta**, 8(15), 106-116. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12572>
- MARTELO, Rosa Maria. “A luva e a mão (uma história de salvação)”. **Elyra**. Número 14, 12/ 2019. Disponível: <http://dx.doi.org/10.21747/21828954/ely14a2>
- PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.
- RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2007
- WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Porto Alegre: LP&M, 2012.

A dissolução das noções de materialidade e autoria na ciberliteratura: Um olhar para a obra **Fantasia breve, a palavra-espuma**

Débora Keppi Deicke*
Vinícius Carvalho Pereira**

Resumo

A ascensão das tecnologias computacionais se dá de modo vertiginoso e suas capacidades técnicas são cada vez mais abraçadas pelo meio social. Tomam forma atividades híbridas entre homem e máquina que também se fazem presentes nos processos criativos existentes nesses meios. As possibilidades de utilização da máquina são múltiplas e irrestritas, o que permite aos seus usuários uma liberdade criativa em produções artísticas que difere do que é tradicionalmente conhecido e reconhecido – tanto pelos leitores quanto pela crítica. No que concerne à literatura eletrônica, há uma gama de oportunidades para a criação artística, que, por vezes, resulta em uma transgressão ao que se tem mais convencionalmente estabelecido pela literatura impressa. Essa quebra da tradição ocorre em níveis variados e evoca questionamentos quanto aos critérios estabelecidos para valoração dessas obras. Desse modo, apresenta-se uma reflexão em relação aos parâmetros utilizados para qualificação dessas obras: são critérios oriundos da literatura impressa suficientes para avaliar a ciberliteratura? Diante desse contexto, o presente artigo discute, a partir da obra **Fantasia breve, a palavra-espuma**, do ciberpoeta português Rui Torres, conceitos de materialidade e autoria, bem como o

* Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Mestranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT), Técnica Administrativa Educacional da Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8775-6315>.

** Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da UFMT. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1844-8084>.

modo como estes são ressignificados no âmbito da literatura em mídia digital.

Palavras-chave: Ciberliteratura. Poesia autogerativa. Materialidade. Autoria. Rui Torres.

Dissolving the concepts of materiality and authorship in cyberliterature: a look to the work **Fantasia breve, a palavra-espuma**

Abstract

The rise of computer technologies is incredibly fast, and their technical capacities are increasingly embraced by society. Hybrid activities among humans and machines are growingly present in creative processes. The possibilities of using the machine are multiple and unrestricted, which provides users with a creative freedom for artistic productions quite different from what is traditionally acknowledged by readers and critics. As to electronic literature, there are many opportunities for artistic creations, which at times end up in transgressions to what is more conventionally established by print literature. This rupture with tradition takes place in different levels and triggers questions as to the parameters used to evaluate those works: are the criteria from print literature enough to evaluate cyberliterature? In that context, this paper discusses, based on the work **Fantasia breve, a palavra-espuma**, by the Portuguese cyberpoet Rui Torres, the concepts of materiality and authorship, as well as how these are re-signified in the realm of literature in digital media.

Keywords: Cyberliterature. Autogenerative poetry. Materiality. Authorship. Rui Torres.

Recebido em: 22/08/2020 // Aceito em: 01/12/2020

1 Introdução

Em uma era digital, na qual os afazeres e as relações humanas se dão cada vez mais através de máquinas em um denominado ciberespaço, não é de se surpreender que este local também seja habitado por manifestações artísticas e literárias. A *literatura digital*, *literatura eletrônica*, ou *ciberliteratura* (diferentes nomenclaturas que recobrem mais ou menos o mesmo conjunto de obras, desenvolvidas no bojo da cultura digital), que nasce da tecnologia computacional e rompe com os limites da página de um modo, faz questionar se os mesmos critérios de análise literária tradicionais podem ser utilizados para essas obras. Nelas, há uma transgressão variante dos padrões impressos que por vezes levanta a incerteza quanto a sua real classificação como literatura.

Por ser uma área relativamente nova, não há um consenso geral entre teóricos sobre a nomenclatura para designar tais objetos. A discussão sobre a diferença dos termos e qual o melhor a ser utilizado fugiria ao escopo deste artigo. A definição formulada pela comissão da Organização de Literatura Eletrônica é suficiente para atender à reflexão que será desenvolvida, sendo ela: “Obra com um aspecto literário importante que aproveita as capacidades e contextos fornecidos por um computador independente ou em rede.” (HAYLES, 2009, p. 21).

O advento da literatura eletrônica se dá após séculos de existência da literatura impressa e muito mais tempo de literatura oral e manuscrita, o que resulta em uma tradição que leva os leitores a considerarem uma obra digital com “expectativas formadas no meio impresso, incluindo um conhecimento extenso e profundo das formas de letras, convenções do meio impresso,

e estilos literários impressos.” (HAYLES, 2009, p. 21). Trata-se de um comportamento naturalizado pelo hábito que deve ser conscientizado na análise literária crítica, pois “tentar ver a literatura eletrônica apenas através da lente da obra impressa é, de forma significativa, não vê-la.” (HAYLES, 2009, p. 20).

A história da literatura eletrônica está diretamente relacionada com a evolução dos computadores digitais e seus limites são definidos não apenas por processos estéticos e culturais, senão também pelos limites da tecnologia do software e do hardware. Como resultado,

os escritores estão explorando maneiras de escrever que são tradicionalmente pensadas como fora do escopo da prática literária: processamento de texto, banco de dados, reciclagem, apropriação, plágio intencional, codificação de identidade e programação intensiva, para citar apenas alguns. (GOLDSMITH, 2011, p. 2)¹.

Logo, é possível perceber que as inovações possibilitadas pela literatura digital não estão apenas na passagem da folha de papel para a tela do computador, mas também enraizadas nas técnicas que configuram as novas práticas artísticas textuais. A ideia do escritor como um gênio, romântico e isolado estaria ultrapassada, de acordo com Marjorie Perloff (2012), que cunhou o termo “gênio não original²”, também título de seu livro. Para ela, uma noção atualizada de gênio “teria de se concentrar no domínio de informação e sua disseminação³” e “o escritor de hoje se parece mais com um programador do que com um gênio torturado⁴” (GOLDSMITH, 2011, p. 1), argumento que

1 Trecho original: “Writers are exploring ways of writing that have been thought, traditionally, to be outside the scope of literary practice: word processing, databasing, recycling, appropriation, intentional plagiarism, identity ciphering, and intensive programming, to name but a few”.

2 Trecho original: “Unoriginal genius”.

3 Trecho original: “Would have to center around one’s mastery of information and its dissemination”.

4 Trecho original: “Today’s writer resembles more a programmer than a tortured genius”.

reforça a conexão entre o desenvolvimento de novas tecnologias e processos criativos pela remixagem de outros textos, radicalizando gestos intertextuais de apropriação e hibridização.

Dentre as novas possibilidades de escritas digitais está a Literatura Generativa, englobada pela Literatura Gerada por Computador (LGC), também conhecida por literatura autogerativa ou texto automático. Nela, há a configuração de um software para a produção textual, na qual a máquina recebe um conjunto finito de informações e, por meio de combinações aleatórias, produz um número que tende ao infinito de resultados textuais. Neste processo, a máquina se instaura na antes restrita relação autor-leitor (BARBOSA, 2003).

Segundo Pedro Barbosa, esse é um procedimento criativo no qual o computador é utilizado como “manipulador de signos verbais e não apenas como simples armazenador e transmissor de informação.” (2003, p. 4). Para ele, o texto generativo

implica uma noção de texto como estrutura geradora de sentidos (Barbosa, 1996), uma espécie de “texto com motor” (Barbosa, 2000), que apenas se processa pela sua manifestação dinâmica na actualização do(s) sentido(s); e daqui decorre a sua bipartição estrutural em textos-matriz e textos-gerados [...] num horizonte de possíveis. (BARBOSA, 2003, p. 4).

É nesse sentido que o autor considera o computador como “uma máquina semiótica criadora de informação nova, o que conduz a uma alteração profunda em todo circuito comunicacional da literatura no que concerne à criação, ao suporte e à circulação” (BARBOSA, 2003, p. 5). As transformações literárias do texto e do processo criativo na era digital suscitam inúmeras reflexões, como quanto a sua consideração crítica através de lentes tradicionais e a necessidade de novos parâmetros analíticos.

De modo a vislumbrar esse questionamento e considerar as oscilações de concepções estabelecidas na literatura impressa acarretadas pelos movimentos de produção textual virtual, a obra **Fantasia breve, a palavra-espuma** será utilizada para dar luz à discussão nas próximas seções. A partir dela, serão tematizadas as alterações sofridas pelas noções de materialidade e de autoria ao serem metamorfoseadas na literatura eletrônica.

2 O poema digital autogenerativo: Fantasia breve, a palavra-espuma

Idealizada por Rui Torres e programada por Nuno F. Ferreira, a obra **Fantasia breve, a palavra-espuma** é resultado de processos de autogeração textual através da combinação de palavras realizada por software computacional. Este foi elaborado para o Festival do Silêncio de 2016 em Lisboa, edição realizada em homenagem à escritora, poeta, artista visual e pioneira na poesia experimental, Ana Hatherly (1929-2015) (CULTURAL TREND LISBON, 2016).

No Festival do Silêncio, o poema foi apresentado por Rui Torres na exposição “ReAnagramas”, com curadoria de Fernando Aguiar. Nela, os artistas e poetas foram desafiados a “recriar obras de Ana Hatherly”, “tal como num anagrama, subvertendo o seu trabalho e interpretando-o de diferentes maneiras”. Para a organização do festival, esta iniciativa

é um incentivo à abertura de novas ideias e à imaginação coletiva. Tendo como premissa o diálogo entre diferentes expressões de saberes, a programação do festival celebra a palavra como unidade criativa, como ponto de partida para a criação, como objeto artístico e como um veículo para chegar a novas narrativas. (CULTURAL TREND LISBON, 2016, p. 2).

Deste modo, o evento celebra a obra da autora experimental, “enquanto reflete sobre as possibilidades materiais e conceptuais da palavra [...] a partir de uma noção multiforme de escrita, que interroga a nossa relação com os signos.” (CULTURAL TREND LISBON, 2016). Atendendo a tal proposta, a obra desenvolvida por Rui Torres alude às práticas artísticas de Ana Hatherly ao partilhar características presentes em seus textos experimentais, “marcados por uma exploração de operações de serialidade, permutação, repetição e diferença” (PEREIRA, 2019, p. 37), e principalmente ao evidenciar “algo que vai acompanhar tanto a sua reflexão teórica quanto a sua produção poética ao longo de toda a carreira: a ideia da criação como operação de mecanismos, e não como agência de uma inspiração”. (PEREIRA, 2019, p. 37).

Para a produção – ou, melhor, configuração – do sistema de **Fantasia breve, a palavra espuma**, Rui Torres pesquisou a obra e o léxico de Ana Hatherly a fim de montar um banco de dados com elementos retirados de poemas da escritora. Em um paratexto em formato .pdf denominado “palavra-espuma/help”, Torres fornece algumas informações sobre sua obra e seu processo de criação, como a seguinte descrição da construção do banco de dados:

foi assim:

ler, reler ah.

seleccionar e organizar léxico de ah.

pensar a poesia: pensar os textos-matriz a programar.

Escrever os textos-matriz:

1 - um rio de escondidas luzes atravessa a invenção da voz: avança lentamente.

2 - pensar, tactear uma sombra: entrar de rastros na profusão dos escuros.

3 - o círculo, forma eleita: ovo, zero, ciclo, toda a ciência.

- 4 - noite: canto-te para que definitivamente existas.
- 5 - leve arrepio, teu éter: é no ar que tudo irrompe, fulminante.
- 6 - pavão negro da escrita: exhibe o luxo no vazio da página.
- 7 - ímpeto fugidio e secreto: um calculador de improbabilidades.
- 8 - as palavras, línguas dos olhos, aproximam-se: soltam montanhas de espuma na areia da fala.
- 9 - ah, a fantasia breve, a ânsia de infinito: torrente que se abre na garganta. (TORRES, 2016a, n.p.).

É possível perceber que Torres propõe a geração de novos poemas a partir de “textos-matriz” que possuem certa similaridade sintática, recombinao palavras da obra de Ana Hatherly (designada como “ah” no arquivo supracitado). Esses textos reiteram uma mesma estrutura frasal: sentenças com dois-pontos, “ora separando sujeito e predicado, ora um sintagma e seu aposto.” (PEREIRA, 2019, p. 47). A utilização desse sinal de pontuação, “dual desde sua representação gráfica, instaura também uma bipartição de cada um dos nove blocos em dois membros, replicando para os planos visual e sintático a transitividade intertextual entre as obras de Torres e Hatherly.” (PEREIRA, 2019, p. 47). Também nota-se que as palavras integrantes do título do poema podem ser encontradas nos textos-matriz 8 e 9: “palavras”, “espuma”, “fantasia breve”. Rui Torres explica que, após a escolha das sentenças, o léxico foi depurado para as palavras programadas e o software **Poemário**, utilizado em outras obras generativas do artista, foi configurado para o banco de dados estabelecido (TORRES, 2016b).

Com essa estrutura, o poema é gerado pelo software de modo automático e diferente a cada acesso à página. Nele, as letras aparecem na tela do computador consecutivamente em

uma velocidade que não é controlada pelo leitor, e, decorrido seu tempo de execução, há uma sobreposição de textos na qual um novo poema é escrito sobre o anterior. A primeira frase construída em cada um dos poemas que se sobrepõe é um dos textos-matriz, sempre constante, de cuja estrutura sintática derivam as outras frases formadas no mesmo conjunto, as quais variam a cada acesso.

Com uma geração de textos que se dá ao infinito, a transição entre poemas escritos é estabelecida e temporalizada pelo software. Cada um dos 9 textos-matriz participa da construção de um novo poema com duração de 1 minuto. Ao transcorrerem 9 minutos, o primeiro texto-matriz reaparece na composição do primeiro de um novo ciclo de poemas. “O tempo em círculos”, escreveu Rui no arquivo “palavra-espuma/help”. De acordo com ele, “por dia serão criados 14.600 poemas, entre uma miríade de miríades de miríades de textos possíveis.” (TORRES, 2016b, p. 1).

Para fins de clareza na exposição, reproduzimos a seguir capturas de tela da obra em execução, apesar de não ser possível capturar sua essência breve e transitória desse modo. Tema frequente dentro da ala autogerativa da poesia eletrônica, a natureza fugaz do poema será discutida no tópico seguinte do presente artigo. Nas figuras abaixo, foram capturados instantâneos dos 3 primeiros poemas gerados em um ciclo:

Figura 1: captura de tela do poema no momento 1

um rio de escondidas luzes atravessa a invenção da voz: avança lentamente. cultivando um jardim de penas.
um pavão de primeiras repartições transforma a água da unha: grita selvaticamente. a felicidade, um túnel.
um clamor de laboriosas partidas aguarda a panóplia da confissão: despe-se soberanamente. impeto fugidio e secreto.
um arrepio de espantosas vozes desfaz a floração da cauda: despe-se elegantemente. era o tempo.
um tremor de transfiguradas camadas estremece a criança da palavra: desenha-se pesadamente. como apertar o ar dentro das mãos.
um livro de imperceptíveis lágrimas sonha a seta da santidade: sussurra insurrectamente. montanhas de espuma.
um desenho de essenciais vivências emudece a ausência da imortalidad

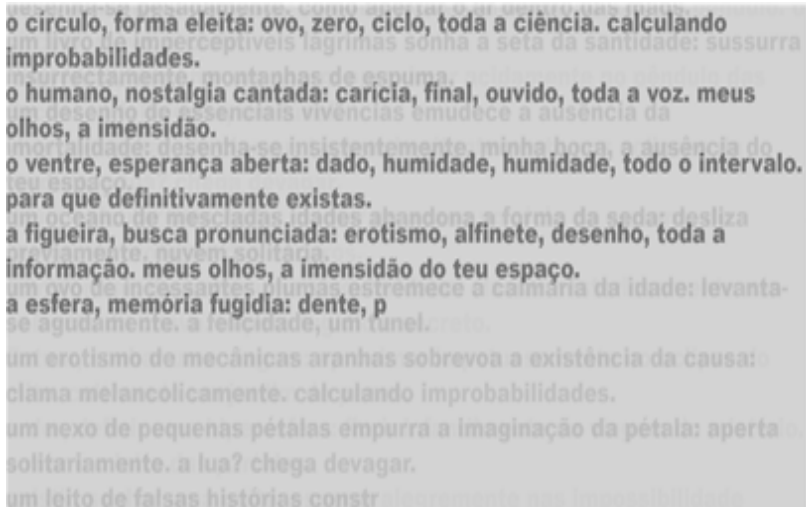
Fonte: TORRES, 2016a, n.p.

Figura 2: captura de tela do poema no momento 2

pensar, tactear uma sombra: entrar de rastos na profusão dos escuros. olhos abertos.
adivinhar, ouvir um tumulto: sonhar acidentalmente no jogo dos ritmos. decifrando as imagens.
comparar, definir uma aflição: ir impetuosamente na asa da forma. meus olhos, aimensidão do teu espaço.
sussurrar, expandir uma aflição: viajar acidamente no sal das flechas. no vazio da página.
diluir, empurrar uma cabeça: arriscar infantilmente nas coxas do pudor. impeto fugidio e secreto.
fixar, assombrar um rosto: assaltar accidentalme

Fonte: TORRES, 2016a, n.p.

Figura 3: captura de tela do poema no momento 3



o círculo, forma eleita: ovo, zero, ciclo, toda a ciência. calculando
improbabilidades.
o humano, nostalgia cantada: carícia, final, ouvido, toda a voz. meus
olhos, a imensidão.
o ventre, esperança aberta: dado, humidade, humidade, todo o intervalo.
para que definitivamente existas.
a figueira, busca pronunciada: erotismo, alfinete, desenho, toda a
informação. meus olhos, a imensidão do teu espaço.
a esfera, memória fugidia: dente, p
um erotismo de mecânicas aranhas sobrevoa a existência da causa:
clama melancolicamente. calculando probabilidades.
um nexo de pequenas pétalas empurra a imaginação da pétala: aperta
solitariamente. a lua? chega devagar.
um leito de falsas histórias constr

Fonte: TORRES, 2016a, n.p.

Como se pode notar nas imagens, os poemas gerados são sobrepostos pelos seguintes e tornam-se uma sombra em um segundo plano. “A transição entre ambos os textos é marcada visualmente por um recurso imagético que lembra o diluir-se da palavra que se quer espuma: a tela com o primeiro poema vai evanescendo e sobre ela se inicia [...] a composição do segundo”. (PEREIRA, 2019, p. 45). Com alguma dificuldade, o leitor pode tentar terminar de ler um poema que se tornou sombra sobreposta, mas essa escolha implica em perder a geração do novo poema.

Não é possível acessar novamente o texto que foi gerado pelo software em determinado momento, a não ser com algum método de trapaça externa à obra, (como a captura de tela) que por si só deteriora sua substância. Como, então, conceber um poema que é projetado para o próprio desaparecimento? A literatura eletrônica engloba processos artísticos como os encontrados em

Fantasia breve, a palavra-espuma, que ressignificam a noção de materialidade como mais tradicionalmente entendida na literatura impressa, o que será mais discutido no próximo tópico, dividido entre a fugacidade da máquina e a do poema.

2 A (des)materialidade da literatura eletrônica

2.1 O tempo de uso da máquina

Produzida a partir de tecnologias computacionais, a ciberliteratura está sujeita ao constante avanço e conseqüente desuso das máquinas. A velocidade da inovação tecnológica se dá de modo que a produção literária eletrônica está quase sempre atrasada em relação às possibilidades do ciberespaço, geralmente desenvolvido prioritariamente para fins comerciais, mas reapropriado por diferentes empreitadas artísticas. Quando uma tecnologia é descontinuada, a literatura digital produzida para rodar nela cai no esquecimento, somente sendo resgatada por um esforço de arquivos e museus que acabam sendo também arquivos e museus de tecnologias. Nesse prisma, toda a literatura digital está destinada ao desaparecimento, na medida em que as máquinas computacionais têm um “tempo de vida” relativamente curto, seja em termos de hardware, seja de software.

Enquanto a literatura eletrônica está sempre a um passo de falecer pelo desuso de alguma tecnologia, a literatura impressa é ancorada na relativa solidez do livro. No que concerne à literatura impressa, Alckmar dos Santos considera que “o sucesso dessa base material – o livro – se explica por ela ter conseguido associar maneabilidade a permanência.” (2003,

p. 21-22). O autor sustenta que a materialidade está atrelada ao livro, sim, mas não ao texto literário, já que este “nunca fincou pé na permanência e na linearidade”. (DOS SANTOS, 2003, p. 21). Ele considera que

o que ocorre com a mudança da base material, da página impressa para o meio eletrônico, é que, em certo sentido, o livro se aproxima do texto, ele se deixa contaminar pela fluidez, por determinada imprevisibilidade, pela não-linearidade que foram, sempre, as do próprio texto. Aquilo que no texto é intertextualidade, no livro eletrônico encontra correspondência na pluralidade de percursos e na heterogeneidade de materiais (associações de matéria verbal, imagens, sons, etc.). (DOS SANTOS, 2003, p. 22).

Não se pode negar que as arquiteturas textuais sempre foram cheias de “imprevisibilidade” e “não-linearidade”, principalmente no terreno da literatura. Ainda assim, na literatura impressa, diferente da eletrônica, há sempre uma constância material de um texto, que é estático na página. A experiência de leitura de um texto impresso é diferente e só com muitas mediações pode ser comparada com a leitura de textos eletrônicos, como a do poema **Fantasia breve, a palavra-espuma**. Neste, a brevidade e o desaparecimento do texto, como efeitos intencionais da própria programação, causam uma sensação de perda que altera brutalmente a recepção do leitor, acostumado à ideia de que a maior parte dos textos deveriam ser feitos para durar.

O extravio das palavras faz com que o leitor perceba de imediato a privação de sua leitura. O tempo para tal (que, em se tratando de poesia, usualmente se dá com maior lentidão para reflexão e apreciação dos versos) é agora determinado pelo ininterrupto software. Em **Fantasia breve, a palavra-espuma** o tempo castiga o leitor através de sua instantaneidade, pois,

após uma leitura acelerada das palavras que aparecem na tela, há sua conseqüente aniquilação. Esta não é uma escolha estética periférica, mas sim um ponto essencial do poema, o que é refletido em seu título, que alude ao âmago impermanente dessa obra.

A produção textual instantânea gerada por uma máquina e destinada à autodestruição está dentre os caminhos possibilitados à criação literária pelas novas tecnologias. As práticas criativas textuais que surgem delas fornecem um conjunto desmedido de capacidades que

não devem ser tomadas apenas como novos meios para realizar, de uma maneira diferente, velhas experiências e descobertas. Elas abrem, sim, novas possibilidades e perspectivas para o trabalho inventivo do poeta, na descoberta de novas poéticas do verbal e do não verbal, ao encontro das aberturas perceptivas do contemporâneo e das suas vertiginosas problemáticas vivenciais. (MELO E CASTO, 2014, p. 70).

Distinta e transgressora dos padrões mais conhecidos pelos leitores de literatura impressa, a ciberliteratura emerge com cenários alternativos viabilizados pelo mundo virtual. Tal movimento talvez seja mais aceito na produção de poesia, já que “a poesia está sempre no limite das coisas. [...] (o que) significa muitas vezes, para o poeta, estar para lá do que estamos preparados para aceitar como possível” (MELO E CASTRO, 2014, p. 83), o que pode também ser dito sobre **Fantasia breve, a palavra-espuma**, cuja lógica da momentaneidade será abordada a seguir.

2.2 Poética de natureza efêmera

Quando o leitor se depara com um texto no qual as palavras estão em eterna fuga e consequente extermínio, o efeito da perda é adicionado na leitura. Um dos fatores determinantes para isto é a forma como se dá a organização do tempo, muito diferente do que existe na literatura impressa, já que, “no texto estático da página escrita, as letras, as sílabas e as palavras estão paradas e não têm tempo. O movimento e o tempo de leitura pertencem aos nossos olhos, seguindo a sequência de signos, vulgarmente organizados em linhas horizontais de cima para baixo da página.” (MELO E CASTO, 2014, p. 84-85).

Na literatura digital, o tempo de existência do texto está em jogo e pode ser utilizado para efeitos de sentido, como no poema **Fantasia breve, a palavra-espuma**. As palavras aparecem e desaparecem da tela do computador em uma velocidade tal que um leitor vagaroso certamente perderia a chance de ler algumas antes da próxima sobreposição. Esse fator exerce uma grande influência na recepção do poema, pois “um tempo rápido resulta numa percepção visual instantânea, tendendo no limite para o subliminar.” (MELO E CASTO, 2014, p. 85).

Nesse sentido, Alckmar dos Santos aponta uma intuição “de tomar a leitura do/no ciberespaço como uma espécie de performance” (2003, p. 32). Nesta, o leitor se coloca em cena como autor no processo de significação, em que os significantes são gerados pela máquina, negociando-se dois tempos: o humano, da leitura, e o computacional, da geração dos textos.

Dizer que essa leitura é uma performance implica dizer que nos colocamos como hiperleitores, isto é, como ativos organizadores do hipertexto, mas organizadores

que se colocam bem em meio aos objetos significantes, de forma que o processo de significação desses objetos acompanhe e circunde nosso processo de subjetivação, em que nos explicitamos como leitores (de significantes, do ciberespaço onde estes se desvelam, e de nós mesmos). (DOS SANTOS, 2003, p. 32).

Em relação às novas práticas viabilizadas pelo ciberespaço, o autor considera também que, “frequentemente, essas manifestações artísticas contemporâneas não constituem mais correntes nem movimentos, mas espontaneísmos empíricos, ou até mesmo voluntarismos imediatistas.” (DOS SANTOS, 2003, p. 47). De certo modo, essa crítica sempre existiu para as atividades artísticas de vanguarda. No que concerne à Literatura Eletrônica, ela ganha um novo peso ao se acrescentar a natureza efêmera de obras como **Fantasia breve, a palavra-espuma**. Contudo, a efemeridade se faz presente nesta obra de forma tão intensa e significativa que não há como deixar de pensá-la central para esta prática artística, em que o leitor se põe a ler não apenas o texto gerado pela máquina, mas o próprio ato de leitura, desnaturalizado pelo software. Pode ser o caso de estar a delinear-se um movimento ou corrente do efêmero.

Como afirma E. M. de Melo e Castro, “uma nova estética está a configurar-se.” (MELO E CASTRO, 2014, p. 144): uma estética que nasce de uma atividade artística da transformação e da impermanência. Nessa dinâmica, estão as novas práticas poéticas que se manifestam nas visualidades do ciberespaço, sendo estas influenciadas pelas máquinas não apenas tecnicamente, mas também na concepção substancial do produto artístico. Assim, características presentes na máquina passam a fazer parte de novos processos criativos, como as “imagens de computador, [...] ditas sintéticas e desmateriais, [...] (que) são

apenas energias e possuem propriedades novas: são efêmeras, mutáveis, de uma imensa complexidade e de alcance estocástico infinito.” (MELO E CASTRO, 2014, p. 144).

Em **Fantasia breve, a palavra-espuma**, as palavras geradas pela máquina formam imagens que escapam à apreensão do leitor, tanto no sentido de sua incessante fuga quanto na imediaticidade demandada para a significação. Há também que se considerar a produção infinita da máquina, o que faz com que o texto não tenha um fim propriamente dito, restando ao leitor a decisão quanto ao momento de interromper a leitura. Ao final da experiência, o que resta é o vestígio de uma impressão, consequência de uma desmaterialidade embrionária de um texto que não se expõe indeterminadamente para observação. Este pode ser um indício de que sua análise literária através dos mesmos preceitos estabelecidos para a literatura impressa não seja propícia. Nesse caso, antes da sempre parcial leitura das variadas e ilimitadas sentenças criadas pelo software, faz-se mais central e significativa a análise do processo artístico criativo e maquinaal envolvido na construção da escrita autogerativa.

Em relação aos textos autogerativos, Kenneth Goldsmith considera que “longe de ser coercitiva ou persuasiva, essa escrita transmite emoções de forma oblíqua e imprevisível, com sentimentos expressos como resultado do processo de escrita e não por intenção autoral⁵” (p. 4). Em uma obra gerada por máquina, na qual as palavras dos textos-matriz, o código processual e a idealização são de pessoas diferentes, a noção de autoria mais assente no cânone da literatura impressa também sofre uma transformação, que será mais discutida no tópico seguinte.

⁵ Trecho original: “Far from being coercive or persuasive, this writing delivers emotion obliquely and unpredictably, with sentiments expressed as a result of the writing process rather than by authorial intention”.

3 Autoria

Muitos processos de escrita originados a partir das capacidades computacionais divergem drasticamente da noção mais convencional de que um autor solitário está em relação direta com o produto artístico criado. “Enquanto as noções tradicionais de escrita se concentram principalmente na *originalidade* e na *criatividade*, o ambiente digital promove novos conjuntos de habilidades que incluem a *manipulação* e o *gerenciamento* da quantidade de linguagem já existente e sempre crescente⁶.” (GOLDSMITH, 2011, p. 15). O poeta digital já não está contemplando a página branca à espera de uma inspiração vinda de seu íntimo, mas sim conduzindo e reorganizando uma linguagem que é parte de sua vivência (e frequentemente reaproveitada de escritos alheios), ao mesmo tempo em que está “perante um conjunto complexo de aparelhos tecnológicos com as suas múltiplas possibilidades de geração e tratamento de texto e de imagens com cor e movimento.” (MELO E CASTRO, 2014, p. 83).

Ainda que “a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente [seja] tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história” (BARTHES, 2004, p. 1-2), a problematização do conceito de autoria não é novidade, nem exclusividade da literatura digital. Em seu famoso texto “A morte do autor”, Roland Barthes afirma que

um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam

⁶ Trecho original: “While traditional notions of writing are primarily focused on *originality* and *creativity*, the digital environment fosters new skill sets that include *manipulation* and *management* of the beaps of already existent and ever-increasing language”.

escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2004, p. 4).

Se um texto “não tem outra origem para lá da própria linguagem” e “dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita” (BARTHES, 2004, p. 4), então o distanciamento extrapolado do autor na ciberliteratura, por meio da produção através de máquinas, ou de múltiplas autorias concatenadas em torno do sistema, não deveria ser recebido com estranheza pela crítica. Entretanto, a tradição crítica mencionada por Barthes tem apreço pela tarefa de descobrir o autor como uma tentativa de decifrar o texto; logo, para o teórico francês não há “nada de espantoso no fato de, historicamente, o reino do Autor ter sido também o do Crítico, nem no de a crítica (ainda que nova) ser hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor” (2004, p. 5).

Segundo Barthes, as escritas múltiplas que constituem o texto se reúnem não no autor, mas sim no “leitor (que) é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino” (2004, p. 5). A escrita não tem um sentido último, uma verdade, mas se “faz incessante de sentido, [...] sempre para o evaporar” (BARTHES, 2004, p. 5). Trazida para o contexto da literatura autogenerativa, essa reflexão nos permite ver experimentos computacionais como o de Rui Torres como um exercício estético e técnico de problemas que a teoria literária há muito discute, sobretudo relacionando de modo mais dialético os polos da produção e da recepção, agora mediados por uma tecnologia que é não só armazenadora e transmissora de signos, senão também transformadora deles.

Nesse processo, também cabe retomar as ideias de Barthes quanto ao leitor como integrante de um “texto (que) é escrito eternamente aqui e agora” (BARTHES, 2004, p. 3), “um performativo” (BARTHES, 2004, p. 3). Essa percepção tem semelhança com o que coloca Alckmar dos Santos (2003) quanto aos hiperleitores atuando no processo de significação do ciberespaço, e com o jogo de impermanência e inscrição na base de **Fantasia breve, a palavra espuma**, conforme abordado no tópico anterior. Assim, de certo modo o leitor dessa obra de Torres é parcialmente autor da significação na leitura, na qual baliza a visão de si mesmo e de seu texto-mundo diante de uma “fisionomia de efêmera permanência” (DOS SANTOS, 2003, p. 32) constituída de uma “tecedura movente e mole de significantes” (DOS SANTOS, 2003, p. 32).

Considerando as diversas correntes teóricas cuja análise crítica distancia a pessoa-autor dos sentidos textuais, os processos de escrita da ciberliteratura amplificam uma autoria que já não é tida como a voz absoluta do texto. Assim, em **Fantasia breve, a palavra-espuma**, os textos-matriz são feitos de escritos de Ana Hatherly, a escrita do código (ou a programação do software) é de Nuno F. Ferreira e o autor/idealizador é Rui Torres, não havendo um responsável final único pelos textos.

No que concerne à produção de literatura digital, há ainda que observar a importância do código, já que, “ao contrário de um livro impresso, o texto eletrônico não pode, literalmente, ser acessado sem o código ser executado.” (HAYLES, 2009, p. 47). Por isso, alguns pesquisadores, como Katherine Hayles, sustentam que o código fonte deve ser considerado parte da obra, uma linguagem executável posta em um segundo nível interpretativo, “o que é ressaltado pelos autores (de ciberliteratura) que inserem

no código informações ou observações interpretativas cruciais para a compreensão da obra.” (2009, p. 47).

A preocupação em nomear um autor parece ser oriunda do mito do artista criador, ideal no qual só existe criatividade na invenção, que vem do íntimo, quase que como um “parto-processo-criativo”. Nesse prisma, o eu do autor é “evidentemente um só, resolvendo-se por si e em toda essa questão incômoda e ruidosa do eu ou do não eu do autor, que ficaria no mesmo pé conservador e pacificamente convencional em que tem estado desde a Renascença.” (MELO E CASTRO, 2014, p. 79).

Todavia, por mais cômodo que possa parecer o ancoramento no arquétipo do artista criador, essa perspectiva não é compatível com obras como **Fantasia breve, a palavra-espuma**, cujo resultado final é um conjunto que parte de origens múltiplas e móveis, como seu próprio título sugere. De acordo com Goldsmith, o que se torna mais relevante em iniciativas de remixagem de textos alheios, como frequentemente ocorre na literatura eletrônica autogerativa, é o que o artista decide incluir ou excluir da amostra a ser recombinada, pois:

O sucesso está em saber o que incluir e – mais importante – o que deixar de fora. Se toda a linguagem pode ser transformada em poesia por meio de mera reformulação – uma possibilidade empolgante – então aquele que reformular as palavras de modo mais convincente e com energia será considerado o melhor. A mimese e a replicação não erradicam a autoria, elas simplesmente estabelecem novas demandas para os autores, que devem levar em conta essas novas condições como integrantes do panorama ao conceber uma obra de arte. (2011, p. 10)⁷.

⁷ Trecho original: “Success lies in knowing what to include and – more important – what to leave out. If all language can be transformed into poetry by merely reframing – an exciting possibility – then she who reframes words in the most charged and convincing way will be judged the best. [...] Mimesis and replication doesn’t eradicate authorship, rather they simply place new demands on authors who must take these new conditions into account as part and parcel of the landscape when conceiving of a work of art”.

Para Goldsmith, o segredo está no fato de que suprimir a autoexpressão é impossível e, mesmo quando fazemos algo, “que parece tão pouco criativo como redigitar algumas páginas, nós nos expressamos de formas variadas. O ato de escolher e reenquadrar nos conta tanto sobre nós mesmos quanto nossa história sobre a operação de câncer de nossa mãe⁸.” (GOLDSMITH, 2011, p. 9). Nesse prisma, a literatura eletrônica se apresenta com práticas artísticas que, muito embora ressignifiquem os pressupostos de autoria, não negam outras formas de criação, como a repetição e a reciclagem de textos. Em **Fantasia breve, a palavra-espuma**, a autoria não está diretamente ligada ao processo de escrita individual de cada um dos poemas, e sim a processos de criação por meio da recombinação automática, os quais não são usualmente valorizados, mas deveriam também sê-lo (GOLDSMITH, 2011).

4 Considerações finais

As mais variadas oportunidades de produção artística que surgiram com o estabelecimento das máquinas computacionais transpõem os padrões de análise estabelecidos, pois as obras digitais “em todo o campo da literatura eletrônica testam os limites do literário e desafiam-nos a repensar nossos pressupostos do que a literatura pode fazer e ser” (HAYLES, 2009, p. 22). A percepção dessas obras como literárias pode ser difícil, uma vez que a

literatura da tradição impressa faz com que a própria noção de literariedade eletrônica fique sujeita a certa

8 Trecho original: “As seemingly uncreative as retyping a few pages, we express ourselves in a variety of ways. The act of choosing and reframing tells us as much about ourselves as our story about our mother’s cancer operation”.

hesitação, oscilando entre certezas e incertezas, já familiares, da tradição impressa e novas e surpreendentes incertezas – somadas a umas poucas certezas – que vão surgindo nessas criações e leituras no ciberespaço. (DOS SANTOS, 2003, p. 61).

Nesse prisma, Hayles considera que uma “estreita atenção crítica requer novos métodos de análise e novas formas de ensino, interpretação e execução” (2009, p. 43). A autora aponta a necessidade de pensar digitalmente, considerando as especificidades das mídias em rede e programáveis. Para que isto seja possível, é preciso se utilizar dos “recursos das valiosas tradições com base na literatura e crítica impressas”, mas reconhecendo também os limites das comparações e transposições de conceitos e métodos (2009, p. 43).

Em suas reflexões sobre produção artística, estética e reciclagem cultural, Klucinkas e Moser pontuam questões que são válidas também para a literatura eletrônica. De acordo com os autores, “o artista trabalha cada vez mais explicitamente com materiais culturalmente já disponíveis e marcados.” (2007, p. 34) e são os procedimentos que chamam de “reciclagem” os que “trazem um dos impulsos de maior transformação à cultura contemporânea. Essas transformações revelam a própria impossibilidade de traçar uma linha nítida entre o cultural [...] e o artístico”. (KLUCINSKAS; MOSER, 2007, p. 29) Sendo assim, com o avanço tecnológico e a propagação de seus produtos artísticos, “temos de nos render à evidência de que a categoria de obra de arte deve ser repensada, de que a conceitualização estética deve ser retomada.” (KLUCINSKAS; MOSER, 2007, p. 33).

Em certos aspectos, é possível imaginar como as tradições da literatura impressa podem contribuir para a análise da

literatura eletrônica, mas em outros parece se fazerem urgentes novos parâmetros de análise que se ajustem às particularidades da ciberliteratura. Tal é percebido na compreensão da obra **Fantasia breve, a palavra-espuma**, com sua desmaterialidade, efemeridade e autoria não-criativa. Considerando, por fim, que há no momento relativa escassez de ciberpoetas em língua portuguesa desenvolvendo sistemas de poemas autogerativos (pelo menos, em comparação com outras comunidades de poesia eletrônica), a relevância do trabalho de Torres é ainda mais evidente, tornando-se também prementes reflexões sobre o tema na academia lusófona.

Referências

- BARBOSA, Pedro. Ciberliteratura: o computador como máquina semiótica. **Ciberscópio**, Universidade de Coimbra. 2003, p. 1-25. Disponível em https://po-ex.net/pdfs/clit_06.pdf. Acesso em: 12 set. 2019.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.
- DOS SANTOS, Alekmar Luiz. **Leituras de nós: ciberespaço e literatura**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- GOLDSMITH, Kenneth. **Uncreative Writing**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2011.
- HAYLES, Katherine. **Literatura Eletrônica: novos horizontes para o literário**. Passo Fundo: UPF, 2009.
- KLUCINSKAS, Jean; MOSER, Walter. Interculturalidade: A estética a prova da reciclagem cultural. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p. 17-42, 1º sem. 2007.

MELO E CASTRO, E. M. de. **Poética do ciborgue**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

PEREIRA, Vinicius Carvalho. Poéticas da/na interface: uma leitura de Fantasia breve, a palavra-espuma – gerador automático de poemas com base em versos de Ana Hatherly. https://po-ex.net/pdfs/clit_06.pdf>. Acesso em 12 set 2019. **Verbo de Minas**, Juiz de Fora, v. 20, n. 35, p. 35-54, 2019. Disponível em <<https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/1953/1245>>. Acesso em: 12 set. 2019.

PERLOFF, Marjorie. **Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century**. Chicago: University of Chicago, 2012.

Cultural Trend Lisbon. **Programação Festival do Silêncio 2016**. Disponível em <https://issuu.com/culturaltrendlisbon/docs/160617_jornal_sem_programa_1_>. Acesso em: 03 set. 2019.

TORRES, Rui. **Fantasia breve: a palavra-espuma**. 2016a. Disponível em: <<http://www.telepoesis.net/palavra-espuma/>>. Acesso em 03 set. 2019.

TORRES, Rui. **Palavra-Espuma/help**. 2016b. Disponível em: <<http://www.telepoesis.net/palavra-espuma/help.pdf>>. Acesso em 03 set 2019.

A guerra colonial portuguesa na poesia testemunhal de Fernando Assis Pacheco e Manuel Alegre: diálogos, congruências e incongruências

Vinícius Victor Araújo Barros*

Resumo

Este artigo debate a poesia testemunhal de Fernando Assis Pacheco e Manuel Alegre, ambos ex-combatentes da guerra colonial portuguesa em África. As análises se detêm às publicações realizadas próximas de confrontos ou ainda no calor deles, a saber: **Cuidar dos Vivos** (1963) e **Catalabanza, Quilolo e Volta** (1976), de Fernando Assis Pacheco, e **Praça da Canção** (1965) e **Canto e as armas** (1967), de Manuel Alegre. Baseados nas concepções de Walter Benjamin (2012) de crise do compromisso tácito entre o leitor e o narrador moderno e no paroxismo da impossibilidade de representação artística de uma catástrofe humana como a guerra, procuramos evidenciar como cada um dos autores portugueses elaborou esteticamente seu testemunho com o intuito de retratar em versos a brutalidade cotidiana do *front* e os traumas de lá trazidos. Atentos aos diálogos, às congruências e às incongruências entre as produções dos dois poetas, esperamos colocar em questão que as guerras são, paradoxalmente, experiências coletivas momentâneas, porém, individualmente vivenciadas.

Palavras-chave: Fernando Assis Pacheco. Manuel Alegre. Guerra colonial portuguesa. Testemunho. Memória.

* Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre em Estudos Literários e doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (PPGLL-FL-UFG). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

La guerra colonial portuguesa en la poesía testimonial de Fernando Assis Pacheco y Manuel Alegre: diálogos, congruencias y incongruências

Resumen

Este artículo analiza la poesía testimonial de Fernando Assis Pacheco y Manuel Alegre, ambos excombatientes de la guerra colonial portuguesa en África. Los análisis se detienen en publicaciones realizadas cerca el enfrentamiento o en su apogeo, a saber: **Cuidar dos vivos** (1963) y **Catalabanza, Quilolo e Volta** (1976), de Fernando Assis Pacheco, y **Praça da Canção** (1965) y **Canto e as armas**. (1967), de Manuel Alegre. Partiendo de las concepciones de Walter Benjamin (2012) de crisis del compromiso tácito entre el lector y el narrador moderno y del paroxismo de la imposibilidad de representación artística de una catástrofe humana como la guerra, tratamos de mostrar cómo cada uno de los autores portugueses elaboraba estéticamente su testimonio para retratar en verso la brutalidad cotidiana del *front* y los traumas que allí se traen. Atentos a los diálogos, las congruencias y las incongruencias entre las producciones de los poetas, esperamos cuestionar que las guerras son, paradójicamente, experiencias colectivas momentáneas, pero vividas individualmente.

Palabras-clave: Fernando Assis Pacheco. Manuel Alegre. Guerra colonial portuguesa. Testimonio. Memoria.

Recebido em: 28/09/2020 // Aceito em: 01/12/2020

A experiência das duas grandes guerras e das dezenas de conflitos de menores proporções que as sucederam, descortinaram o horror que a humanidade é capaz de produzir. A desumanização dos soldados nas trincheiras, a tecnologia – antes esperança de avanços no bem-estar humano, agora colocada a serviço da morte em escala industrial –, a banalidade do mal e a elaboração dos traumas físicos e psicológicos dos sobreviventes etc. são algumas das complexas questões inventariadas no mórbido espólio de catástrofes do século XX.

No sumário desses tristes capítulos da história da humanidade, está a Guerra Colonial portuguesa. Para Isilda Braga da Costa Monteiro (2016, p. 703), a guerra travada entre Portugal e suas antigas colônias africanas entre 1961 e 1974 é ainda, mais de trinta anos após seu fim, incômoda e de difícil abordagem. Para as gerações que não viveram diretamente o trauma dessa guerra. O conflito travado em África “corresponde já a um passado distante, quiçá pouco interessante” (MONTEIRO, 2016, p. 703). Além disso, de acordo com René Pelissier, estudioso da questão colonial portuguesa, “as guerras da descolonização deixam geralmente uma lembrança amarga no espírito dos europeus que as travam” (PELISSIER, 2003, p. 157). Os portugueses, obviamente, não são exceção.

Nesse sentido, coube à arte, em especial à literatura, arcar com as novas configurações do tempo e não permitir que os horrores vivenciados nas guerras caíssem no esquecimento. Historicamente, a literatura relaciona-se dialeticamente com a realidade, iluminando aspectos do processo social que, de outra forma, poderiam permanecer obscurecidos. É pungente o poder que essa manifestação artística tem de representar a realidade e, com isso, fomentar questionamentos importantes a respeito das

condições concretas em que transcorre a experiência histórica humana. Porém, após as catástrofes do século XX, uma questão fundamental se interpôs: como a literatura seria capaz de dar trato estético à experiência traumática da guerra? Em outras palavras: seria possível reelaborar artisticamente os horrores indescritíveis vivenciados pelos poucos que conseguiram regressar com vida dos *fronts*, ou somente o silêncio daria conta de expressar o indizível? A esse respeito, Walter Benjamin, ainda sob o impacto da primeira Guerra Mundial, identifica a perda progressiva de “uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 2012, p. 213). Ou seja, a humanidade está perdendo a arte de narrar.

O filósofo alemão – que, anos mais tarde, em um gesto desesperado, encontrará no suicídio a “solução final” para pôr fim às perseguições antisemitas do regime nazista – chega ao seguinte diagnóstico: a arte de narrar está progressivamente tornando-se rara, porque ela parte, fundamentalmente, da transmissão de uma experiência, cujas condições de realização já não existem mais na sociedade. Nas palavras de Benjamin,

Basta olharmos um jornal para nos convenceremos de que seu nível está mais baixo do que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo moral sofreu transformações que antes teríamos julgado como absolutamente impossíveis. Com a guerra mundial começou a tornar-se manifesto um processo que desde então segue ininterrupto. Não se notou, ao final da guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável? (BENJAMIN, 2012, p. 214).

Benjamin lembra ainda a diferença entre a enxurrada de livros sobre a guerra e a experiência transmitida de boca em

boca, evidenciando que as obras que abarrotavam as vitrines das livrarias não davam conta de experiências tão radicais quanto os massacres dos campos de batalha. E não havia nada de anormal nisso, continua o filósofo, porque nunca antes a humanidade se vira às voltas com uma brutalidade de tal proporção, capaz até de tornar inviável a faculdade de intercambiar experiências pela da narrativa.

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos encontrou-se desabrigada, numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e, debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões destruidoras, o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 2012, p. 214).

Desenhava-se, então, a crise do narrador moderno, cindido entre a necessidade do testemunho – seja com o objetivo de advertência, para que não se repitam os horrores do passado, ou como registro individual e coletivo daqueles que sobreviveram – e a falta de parâmetros estéticos capazes de reelaborar, em forma literária, o trauma das memórias. A esse respeito, Mário César Lugarinho (2011, p. 266) observa que, hoje, na era dos extremos – para usarmos um termo bastante conhecido, elaborado pelo historiador marxista Eric Hobsbawm (1995) – instalou-se, na literatura, uma crise jamais vista desde a ascensão do romance moderno.¹ Sem dúvida, a brutalidade das guerras do século XX, conforme demonstrou Walter Benjamin (2012), foi fator decisivo para essa tensão. Após tal nível de catástrofe humana, o compromisso tácito entre as instâncias do narrador e do leitor se estabeleceu através de contornos mais complexos por envolverem questões humanas delicadas, como o

¹ Sobre a relação histórica entre o narrador e a origem do romance moderno, é esclarecedora a seção de número cinco do já citado ensaio “O narrador”, de Walter Benjamin (2012).

luto, a humilhação, a dor física e psicológica etc. Ao se debruçar sobre o penoso ato de transmissão da experiência extrema, via elaboração estética literária, o narrador moderno afirma o compromisso de testemunhar a realidade vivenciada, enquanto o leitor, por sua vez, é convidado a abandonar a confortável e secular posição de receptor passivo, para tomar lugar no processo ativo de “exorcismo” da memória traumática.

No entanto, conforme evidencia o escritor italiano Primo Levi – que viveu, entre 1944 e 1945, em um campo de concentração nazista –, o resgate da memória é tão doloroso e tão inacreditável que o silêncio e o esquecimento são opções mais que compreensíveis, são desejáveis. Em sua obra mais conhecida, **É isto um homem?**, Levi pergunta, numa frase muito significativa, se vale a pena todo o esforço de rememoração, dizendo: “bem sei que, contando isso, dificilmente seremos compreendidos, e talvez seja bom assim” (LEVI, 1988, p. 25). A questão que se coloca, porém, é que o esquecimento também é uma tarefa difícil. Para Geraldo Antônio Soares, não ser compreendido, nos termos propostos por Primo Levi, “pode ser bom, porque implica envolver muito o leitor com esta miséria humana, algo que quem sofre de múltiplas formas, no vivido, na memória e na narrativa, não deseja.” (SOARES, 2012, p. 917).

Apesar da dificuldade em encontrar parâmetros para situar a catástrofe vivida, e no risco da incompreensibilidade por parte do leitor, Márcio Seligmann-Silva realça que “a ‘passagem’ do ‘literal’ para o ‘figurativo’ é terapêutica” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 89, grifos do autor). Em outras palavras, o ato de testemunhar uma situação limítrofe pode auxiliar o sobrevivente a elaborar o trauma do passado e seguir adiante. Seligmann-Silva continua o raciocínio:

Por um lado, tanto o testemunho deve ser visto como uma forma de esquecimento, uma ‘fuga para frente’, em direção à palavra e um mergulhar na linguagem, como também, por outro lado, busca-se igualmente, através do testemunho, a libertação da cena traumática. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 89, grifos do autor).

A busca da “libertação da cena traumática” como uma “fuga para frente”, através do trato estético literário, é uma constante em diversos casos de catástrofes humanas, como: o já citado Primo Levi e a Shoah, em vários títulos, especialmente **É isto um homem?**, de 1947; Rigoberta Menchú e o genocídio do povo originário guatemalteco, em **Me chamo Rigoberta Menchú e assim me nasceu a consciência**, de 1982; Carolina Maria de Jesus e o cotidiano das favelas brasileiras, em **Quarto de despejo**, de 1960; dentre tantos outros.² Nesse sentido de vivência traumática, durante as décadas de 1960 e 1970, Fernando Assis Pacheco e Manuel Alegre, então jovens universitários portugueses de classe média, testemunharam, em forma de poesia, um dos mais tristes capítulos da história de seu país – as guerras coloniais em África.

Entre 4 de fevereiro de 1961 e 25 de abril de 1974, Portugal contrapôs-se a suas antigas colônias no continente africano. Países como Angola, Moçambique e Guiné-Bissau foram sujeitados a uma guerra ultramarina inconsequente – como todas, no fundo, o são –, fruto de uma política externa anacrônica e de inspiração imperial colocada em prática pelo então regime ditatorial de António de Oliveira Salazar – o Estado Novo. O conflito que mobilizou perto de um milhão de soldados, a maioria deles jovens em idade universitária, reavivou feridas ainda não cicatrizadas da segunda Guerra Mundial, que, décadas antes, varrerá todo o

² Shoah é a palavra hebraica que significa destruição, ruína, catástrofe. É o termo utilizado para denominar a destruição sistemática do povo judeu da Alemanha e da Europa durante o regime nazista entre 1933 e 1945.

continente europeu. Para um país de pequena extensão territorial e populacional como Portugal, a excursão militar em África resultou em uma desastrosa tragédia que poderia ser comparada – se isso fosse possível – com as experiências estadunidenses nos conflitos da Coreia (1950 – 1953) e do Vietnã (1955 – 1975), já no contexto da Guerra Fria.

É nesse turbulento momento histórico que dois estudantes da Universidade de Coimbra, na década de 1950, Fernando Assis Pacheco (1837 - 1995) e Manuel Alegre (1936 -), são convocados a servir nos campos de batalha de Angola, ainda nos primeiros anos do conflito. Do que lá viveram e com o que de lá foram obrigados a conviver após voltarem vivos, os ex-soldados testemunharam, em poesia, os horrores dos assassinatos, as doenças da savana africana, as longas noites de espera nas trincheiras, a morte à espreita pelo cano do fuzil inimigo ou pelas minas terrestres plantadas nos caminhos, sem contar os pesadelos, os traumas e as crises de pânico pós-regresso. Nesse sentido, para Margarida Calafate Ribeiro (2001), as produções artísticas que abordam a guerra colonial portuguesa – das quais Assis Pacheco e Manuel Alegre são exemplares de grande expressão –, associaram outro elemento ao paradigma já bastante complexo da literatura testemunhal. Segundo a autora, é possível observar claramente na produção desses dois autores:

[a] melancolia, no sentido freudiano do termo, ou seja, como expressão de um sentimento de luto por uma perda individual – o paraíso perdido anterior à guerra pela desagregação do sujeito – e coletivo – a configuração ultramarina da nação e, conseqüentemente, a sua dimensão imperial. (RIBEIRO, 2001, p. 73).

O conjunto de traumas, observado por Calafate Ribeiro (2001), é a pedra de toque do testemunho de nossos dois poetas.

Porém, apesar de ambos tratarem do tema dos *fronts*, há clara divergência quanto ao tratamento estético que eles dispensam a essas vivências. Veremos, por exemplo, que, em Manuel Alegre, a guerra colonial aparece como uma fratura que atravessa, em maior ou menor grau, toda a sua produção artística – por vezes, de modo sutil e metafórico –, enquanto, em Assis Pacheco, o relato dos dias em África se apresenta de maneira condensada em suas pouquíssimas produções, assumindo um tom visceral e impactante.

Vejamos, de início, “Nambuangongo, meu amor”, do livro **Praça da Canção**, publicado em 1965, por Manuel Alegre. Nos versos, o autor utiliza o recurso estilístico do contraste para tentar dar conta da catástrofe vivida na cidade angolana cujo nome dá título ao poema.

NAMBUANGONGO, MEU AMOR

Em Nambuangongo tu não viste nada
não viste nada nesse dia longo longo
a cabeça cortada e a flor bombardeada
não tu não viste nada em Nambuangongo

Falavas de Hiroxima tu que nunca viste
em cada homem um morto que não morre.
Sim nós sabemos Hiroxima é triste
mas ouve em Nambuangongo existe
em cada homem um rio que não corre.

Em Nambuangongo o tempo cabe num minuto
em Nambuangongo a gente lembra e a gente esquece
em Nambuangongo olhei a morte e fiquei nu. Tu
não sabes mas eu digo-te: dói muito.
Em Nambuangongo há gente que apodrece.

Em Nambuangongo a gente pensa que não volta
cada carta é um adeus em cada carta se morre
cada carta é um silêncio e uma revolta.
Em Lisboa na mesma isto é a vida corre.

E em Nambuangongo a gente pensa que não volta.

É justo que me fales de Hiroxima.

Porém tu nada sabes deste tempo longo longo

tempo exactamente em cima

do nosso tempo. Ai tempo onde a palavra vida rima

com a palavra morte em Nambuangongo.

(ALEGRE, 2009, p. 80).

Logo no título do poema, percebemos o intertexto com o filme **Hiroshima, meu amor**, de 1959, do diretor francês Alain Resnais.³ O desenrolar da trama conta a história de amor de um jovem casal em meio ao que restou da cidade japonesa após o criminoso ataque nuclear estadunidense durante a Segunda Guerra. Emmanuelle Riva interpreta uma atriz francesa sem nome – identificada apenas por “Ela” – que, ao ser contratada para atuar, no Japão, em um filme sobre a paz pós-guerra, conhece e se apaixona pelo personagem de Eiji Okada – igualmente sem nome e identificado por “Ele”. Além da impossibilidade amorosa – ambos os personagens são casados com outras pessoas –, o filme aborda as feridas não cicatrizadas de uma nação que sentiu, na própria pele, uma das maiores catástrofes da humanidade. “Ela” carrega consigo a culpa de outro amor proibido – havia se apaixonado, anos antes, por um soldado nazista –, já “Ele” é atormentado pelo trauma do ataque de 1945. O casal, então, será obrigado a enfrentar fantasmas individuais e coletivos em prol de uma paixão.

Diferentemente do filme de Resnais, porém, o poema de Manuel Alegre não dá espaço para qualquer tipo de sentimento terno. “Nambuangongo, meu amor” detalha a tediosa e mórbida dificuldade dos soldados em lidarem com o “dia longo longo”

³ O diretor é conhecido também pelo curta **Noite e neblina**, de 1956, em que são tratados os horrores dos campos de concentração nazistas, em especial do mais conhecido e temido deles: Auschwitz.

(ALEGRE, 2008, p. 80), que parece nunca chegar ao fim – a repetição do adjetivo, nesse caso, com valor superlativo, reforça o sentimento de marasmo. Observamos também cenas de brutalidade – como a cabeça cortada e a flor bombardeada – em paralelo com a angústia causada pela normalidade que se passa longe dali, “Em Lisboa na mesma isto é a vida corre”. (ALEGRE, 2008, p. 80).⁴ Nesse sentido, o testemunho do real da guerra contrasta com a ilusão de normalidade vivida pelos outros que tiveram a sorte de ficar em Portugal. A comparação de posições distintas – o soldado que sofre e o cidadão português que ignora esse sofrimento – é um recurso utilizado com o intuito de aproximar o leitor da perplexidade testemunhada. Embora não se trate de medir tragédias, a aproximação da violência entre as cidades de Nambuango e de Hiroshima é outro recurso de contraste que carrega ainda mais as tintas que compõem o quadro da rotina dos combatentes. Assim como a bomba atômica lançada sobre a cidade japonesa pôs em evidência o potencial de desumanização da guerra, o poema de Manuel Alegre nos mostra que, diante da morte, o homem está sempre despido de qualquer humanidade, “em Nambuango, olhei a morte e fiquei nu”. (ALEGRE, 2008, p. 80).

Diante da incredulidade da capacidade de destruição humana, a iminência da morte é outra constante no poema, como nos versos: “cada carta é um adeus em cada carta se morre / cada carta é um silêncio e uma revolta”. (ALEGRE, 2008, p. 80). Novamente, o recurso do contraste vem à baila, dessa vez para realçar a necessidade de se testemunhar os horrores em Angola, na figura da carta endereçada àqueles que ficaram em

⁴ A imagem da cabeça cortada é tema também do poema “A bola”, de Jonas Negalha. Em Portugal, os versos ficaram famosos na voz e na melodia de Luís Fernando Cília. “[...] Soldados/ Jogam/ Futebol/ Com a bola/ Que pula/ Sangrando/ No chão/ De Angola. Ninguém/ Distingue/ Na bola/ Ensopada/ [...] A cabeça/ De um negro/ Sangrando/ Que rola/ No chão/ De Angola.” (NEGALHA, 2011, p. 435-436).

Lisboa, ao mesmo tempo em que demonstra a impossibilidade de se cumprir o relato – restam somente o silêncio e a revolta. Em “Nambuagongo, meu amor”, os contrastes se aproximam, se confundem e integram uma só dinâmica, pois, na guerra, é “Aí no tempo onde a palavra vida rima/ com a palavra morte em Nambuagongo” (ALEGRE, 2008, p. 80).

Assim como em Manuel Alegre (2008), encontramos, na poesia de Fernando Assis Pacheco, o paroxismo causado pela incredulidade da violência cotidiana nos campos de batalha e a impossibilidade de testemunhar o vivenciado. É o que se pode verificar em **Cuidar dos Vivos**, de 1963, primeiro livro de Assis Pacheco. Essa produção, além da inegável qualidade estética, tornou-se importante por conter aqueles que são considerados os primeiros poemas de denúncia e testemunho da frustrada campanha portuguesa em África. O título da obra faz referência ao lema do terremoto de Lisboa – outra grande catástrofe que marcou o país – atribuído ao Marquês de Alorna sobre a necessidade de “enterrar os mortos e cuidar dos vivos”.⁵ Ou seja, logo de entrada o poeta dialoga com o passado português e implicitamente imbui ao leitor certa responsabilidade de assumir no legado do passado sua elaboração enquanto presente. Já o título da seção, “Versos que o autor mandou de Nambuagongo ao editor”, remete ao fato de que essa parte da obra foi editada e financiada pelo pai do poeta, enquanto Assis Pacheco lutava pela vida e pela pátria nos campos de batalha. Margarida Calafate Ribeiro (2001, p. 77) lembra que, em vários momentos da produção do poeta, a figura paterna atua ora como uma espécie de confessor, único capaz de compreender o horror experienciado, ora como imagem da

⁵ O terremoto de Lisboa ou sismo de Lisboa ocorreu no primeiro dia do mês de novembro de 1775, resultando na destruição quase integral da capital portuguesa, especialmente na zona da Baixa, e atingindo cidades litorâneas como Algarve e Setúbal. Estima-se que mais de 10 mil pessoas perderam a vida durante o fenômeno. O desastre ainda hoje é lembrado em monumentos, pinturas e poemas.

própria pátria Portugal, culpada por abandonar seus filhos para morrer longe de casa.

Ainda nessa seção de poemas endereçados à figura paterna, encontramos os versos de “Há um veneno em mim...” (PACHECO, 2006, p. 45). De modo parecido com “Nambuangongo, meu amor” (ALEGRE, 2008, p. 80), o leitor encontra o testemunho de tédio mórbido, como nos versos: “há um silêncio aflito quando os ombros/ se cobrem de suor pesado e frio.” (PACHECO, 2006, p. 45), evidenciando que a morte está sempre à espreita e pode surgir a qualquer momento nos tiros juntos à noite. Vejamos o poema na íntegra.

HÁ UM VENENO EM MIM...

Há um veneno em mim que me envenena,
um rio que não corre, um arrepio,
há um silêncio aflito quando os ombros
se cobrem de suor pesado e frio.

Há um pavor colado na garganta,
e tiros junto à noite, e o desafio
(algures na escuridão) de alguma coisa
calando o fraco apelo que eu envio.

Há um papa que morre enquanto escrevo
estas linhas de angústia e solidão
há o fogo da Breda, os olhos gastos.

Há a mulher que espera confiada
um pálido vazio aerograma;
e há meu coração posto de rastos.
(PACHECO, 2006, p. 45)

Os sintomas de envenenamento que o poema descreve são resultados da peçonha da guerra. Tomados em conjunto, sensações como arrepio, pavor, suor pesado e frio podem ser lidos como o prognóstico da comorbidade maior que é a desumanização implícita na situação de conflito armado. Já o verso dedicado ao

papa, que morre enquanto o poeta escreve, é uma alusão à morte do Sumo Pontífice da Igreja Católica, o Papa João XXIII, figura por quem, segundo Margarida Calafate Ribeiro (2001, p. 75), o poeta nutria grande estima. Novamente em congruência com o poema de Manuel Alegre (2008, p. 80), notamos a necessidade de vincular-se com o cotidiano que transcorre na poesia. Os dias longos do *front*, o sentimento de abandono da orfandade e os sintomas da guerra fazem das linhas de angústia e solidão, de Fernando Assis Pacheco (2006, p. 45), um retrato traumático da expedição colonial.

Diferentemente de **Cuidar dos Vivos** (1963), escrito em partes sob a mira do fuzil inimigo e enviado ao pai como testemunho *in loco*, o livro **Câu Kiên: Um Resumo** é publicado em 1972, quando Fernando Assis Pacheco havia regressado a Portugal – o conflito se estenderia ainda por mais três anos. Para fugir à censura imposta pela ditadura do regime Salazarista – que, apesar de enfraquecido perante a opinião pública e humilhado pelo fracasso das expedições ultramar, ainda desfrutava de um largo aparelho estatal de repreensão política –, Assis Pacheco busca nomes e referências em outro conflito armado para denunciar o que viu e viveu; trata-se da campanha estadunidense no Vietnã. Em 1976, o título, que fazia referência a uma cidade vietnamita, é alterado para **Catalabanza, Quilolo e Volta**, por sua vez, cidades angolanas onde o poeta serviu. Apesar do contexto de elaboração literária distinto, Margarida Calafate Ribeiro percebe que essa obra, assim como a de 1963, pode ser lida “como uma longa conversa-testemunho entre o poeta e o seu pai-pátria, sobre o que era aquela guerra, a sua falta de virtude e heroísmo e o estado que deixava os homens.” (RIBEIRO, 2001, p. 78).

O monólogo com a figura paterna está presente logo no primeiro poema do livro, “E Havia Outono?” (PACHECO, 2006, p. 49). O poema chama atenção, também, tanto do ponto de vista estrutural como temático, pelo tom dialógico sobre o qual se constrói uma tentativa de resposta à pergunta que seu título encerra – havia outono em África? –, a qual pode ser lida como dúvida levantada por seu principal correspondente durante a guerra, a figura do pai-pátria.

E HAVIA OUTONO?

Havia o que não esperas: árvores,
altas árvores de coração amargo,
e o vento rodopia e leva
as folhas cegas
sobre a cabeça do homem.
Havia um coto de sangue.

[...]

Havia o que não esperas: horas,
minutos como horas
para mastigar o sus-
tocado pelas trevas da mata.

E as minas
os fornilhos
as armadilhas com trotil
ah não vou contar-te um décimo
desta libertinagem.

[...]

Havia o que não esperas: risos,
lágrimas como risos,
lágrimas
como folhas cegas
explodindo ao de leve;
e a morte –

(PACHECO, 2006, p. 49).

O tom dialógico presente no poema, segundo Margarida Calafate Ribeiro (2000, p. 3), faz contato com outro gênero textual, a crônica. Para a autora, os versos de Pacheco ora fixam

o cotidiano dos soldados em Angola, ora informam e trazem notícias, ora são irônicos, parodiando o discurso oficial. A pergunta no título é o pino da granada responsável pela explosão de memórias dos acontecimentos em África. O primeiro verso já assinala que o poema é produto de imagens que vão “explodindo” ao sabor da memória do poeta, fato que confere ao testemunho um ritmo frenético que vai ao encontro do ritmo da própria guerra – “Havia um coto de sangue”, “Minutos como horas”, “as minas”, “armadilhas”, “risos”, “lágrimas como risos”, “lágrimas” e “a morte” são alguns exemplos. Ao mesmo tempo em que o poeta revive os dias de combate, o poema oferece ritmadamente ao leitor a possibilidade de elaborar o impossível da atmosfera sombria da guerra. Trata-se de ousar desafiar a crise imposta ao narrador moderno e a impossibilidade de transmissão da experiência sobre a qual vimos Walter Benjamin argumentar (2012, p. 214) – é o que se percebe nos versos: “ah não vou contar-te um décimo/ desta libertinagem.” (PACHECO, 2006, p. 49). Nesse sentido, o testemunho de “E Havia Outono?”, na perspectiva de Margarida Calafate Ribeiro, implica:

[u]ma promessa de verdade garantida pela dimensão performativa inerente ao testemunho, se faça luz sobre um fato a partir do qual se estabelece um cúmplice compromisso entre quem conta – que assim cumpre a sua função de testemunha – e quem ouve – que assim toma conhecimento da verdade e não mais pode dizer que não sabia, gerando-se o pacto de responsabilidade partilhada sobre o narrado inerente à funcionalidade da literatura-testemunho. (RIBEIRO, 2000, p. 3).

Uma vez mais, como na poesia de Manuel Alegre, o leitor é convidado a assumir papel importante no processo de reelaboração da memória traumática. Porém, Mário César Lugarinho nota que, diferentemente de seu compatriota, “a

poesia de Assis Pacheco faz da guerra o tema mais permanente e recorrente, tratará do trauma e não da sua superação e, por isso, mais fixado em Nambuagongo do que Alegre.” (LUGARINHO, 2011, p. 265). Como o próprio Francisco Assis Pacheco nos informa nos versos de “Monólogo e Explicação” – “Dizem que a guerra passa: esta minha/ passou-me para os ossos e não sai” (PACHECO, 2006, p. 51) –, os dias e as noites em África são fraturas insuperáveis, condensadas e sentidas nos próprios ossos do poeta.

O testemunho da brutalidade da guerra colonial na poética de Fernando Assis Pacheco atinge síntese máxima em “O Garrote”, também de **Catalabanza, Quilolo e Volta**, de 1976. Nessa ocasião, o poeta discute o complicado paradoxo entre o ato de elaboração poética e a situação de extrema violência que o cercava de todos os lados nos campos de batalha e que, mesmo após o regresso, continua bastante vivo na memória.

O GARROTE

Ribeiras limpas acudi-me.
Vou ficar vivo encostado
a esta memória de trampa.
Os meus olhos já foram brilhantes.
Sei fazer alguns versos mas nem sempre
Eu narrador me confesso
A guerra lixou tudo.

É curioso como se bebia
água podre.
Não falando no vinho, muito.
Durante os ataques doiá-me um joelho.
Estou pronto, pensei.
Ninguém me conhece.
Os ratos são felizes.
[...]
Deixei-me disso.
Sou feiíssimo ao espelho.
Recordação súbita duma litografia

castelhana: o garrote.
Não vos perdoou.
[...]
E depois há um pisa uma armadilha.
Houve um que pisou uma armadilha!
Sei fazer versos. Ou seja: nada.
O coto em sangue.
Neste ponto o narrador sofria a imaginação.
Ninguém disse que me conhecia.
Conheço um rato, está em cima duma viga.
Serve para a gente olhar.
(PACHECO, 2006, p. 63)

“O Garrote”, de Assis Pacheco (2006), dialoga com a litografia, de mesmo nome, do pintor castelhano Francisco de Goya, produzido entre os anos de 1778 e 1780. No desenho, há a representação de um homem maltrapilho com as mãos atadas e preso pelo pescoço, a um tronco de madeira, por uma espécie de colar de aço, chamado de garrote. Salta aos olhos do observador a expressão de desespero e desconforto do anônimo. Esse sentimento de cruel impotência é o que aproxima o poema do autor português da litografia de Goya. Versos como: “Eu narrador me confesso/ A guerra lixou tudo” e “Sei fazer versos. Ou seja: nada” (PACHECO, 2006, p. 63) marcam o tom exasperador do testemunho. Há a presença da dor física – “doía-me um joelho”, “o coto em sangue” – e também psicológica, expressa na aproximação humana com imagens que remetem à podridão – “Conheço um rato, está em cima duma viga/ Serve para a gente olhar.” (PACHECO, 2006, p. 63-64). A fratura do indizível é, portanto, uma vez mais colocada em discussão: como é possível esquecer um lugar em que até os ratos são felizes e o soldado-poeta não?

O testemunho das minúcias do cotidiano de guerra é um recurso presente tanto em Fernando Assis Pacheco quanto em

Manuel Alegre. Pormenorizar sensações individuais da guerra, a exemplo da aflição de um garrote ao pescoço, são formas de compor um quadro coletivo de desumanização vivido não só pelos dois ex-combatentes em questão, mas também por aqueles que nunca regressaram das trincheiras. A esse respeito, o ex-soldado estadunidense Tim O'Brien escreveu suas memórias sobre o Vietnã:

Você pode contar uma verdadeira história de guerra se continuar contando sobre. E no final, é claro, uma verdadeira história de guerra nunca é sobre a guerra. É sobre a maneira especial que o amanhecer se espalha sobre um rio quando você deve atravessá-lo e marchar para as montanhas para fazer algo que tem medo de fazer. É sobre amor e memória. É sobre tristeza. É sobre irmãs que nunca escrevem de volta e pessoas que nunca ouvem. (O'BRIEN, 2009, p. 83, tradução nossa).⁶

Logo, no testemunho de Tim O'Brien, falar sobre as catástrofes da guerra vai muito além do que apenas narrar a própria guerra – tem a ver igualmente com minúcias do cotidiano, sentimentos contraditórios e até mesmo com pessoas que não estiveram nos *fronts* de batalha, mas que também sofreram com a espera de alguém que nunca retornou.

Nessa miscelânea de traumas individuais e coletivos, Manuel Alegre vai à história do estado português para retratar o sofrimento de toda uma nação fraturada pela guerra. Na obra **O Canto e as Armas**, de 1976, o poeta narra, em tom épico, a histórica e desastrosa batalha de Alcácer-Quibir, que deu origem ao mito do sebastianismo em Portugal.⁷ Por analogias, metáforas

6 "You can tell a true war story if you just keep on telling it. And in the end, of course, a true war story is never about war. It's about the special way that dawn spreads out on a river when you must cross that river and march into the mountains and do thing you are afraid to do. It's about love and memory. It's about sorrow. It's about sisters who never write back and people who never listen." (O'BRIEN, 2009, p. 83).

7 Alcácer-Quibir é a cidade marroquina onde, em 1578, o exército português, liderado pessoalmente pelo rei Dom Sebastião I, mediu forças contra as tropas saadianas do sultão Mulei Muloço. A batalha resultou na derrota de Portugal, no aprisionamento

e contrastes, Manuel Alegre compõe versos que aproximam as duas derrotas portuguesas em África. Poemas como “Explicação de Alcácer-Quibir” (ALEGRE, 2009, p. 130) refletem o passado e o presente da nação por meio de uma sobreposição histórica que vê no expansionismo colonial português situações diferentes para uma mesma catástrofe.

EXPLICAÇÃO DE ALCÁCER-QUIBIR

Quantos desastres dentro de um desastre.
Alcácer-Quibir foi sempre
o passado por dentro do presente
ó meu país que nunca te encontre.

Senhor no mar e em terra dependente
conquistado de cada vez que conquistaste
Alcácer-Quibir foi sempre
o ires perder-te em cada índia que ganhaste.

[...]

Alcácer-Quibir é estar aqui
a ver o morrer o Sol em cada tarde.
E este riso que chora. E esta sombra que ri.
Este fantasma sobre a nossa idade.

E esta paz como guerra. Este plantar o pão
que os outros comem.
Este Alentejo de desilusão
em cada homem

Estes barcos que partem com homens e armas
não já para colher além do mar a terra
mas
para levar além do mar a guerra.

E naufragar de novo. E de novo perder
além do mar o que se deixa em terra. (Porque o mais é
espuma.)
Alcácer-Quibir é ir morrer
além do mar por coisa nenhuma

e/ou na morte de grande parte da nobreza portuguesa e no desaparecimento em combate do rei. Dado que não havia um corpo, acreditava-se que Dom Sebastião voltaria para salvar o reino de todos os problemas desencadeados após a derrota, assim originando o mito do Sebastianismo.

[...]
Alcácer-Quibir és tu Lisboa.
E há uma rosa de sangue no branco areal.
Há um tempo parado no tempo que voa.
Porque um fantasma é rei de Portugal.
(ALEGRE, 2009, p. 130)

O poema de Alegre mantém franco diálogo com o imaginário português de grandeza. Durante o que ficou conhecido como a “era dos descobrimentos” ou das “grandes navegações” – entre o século XV e o início do século XVII –, Portugal assumiu lugar de destaque na exploração intensiva do globo terrestre em busca de novas rotas de comércio e matéria-prima. Como resultado das descobertas, a pequena nação da península ibérica desfrutou de riqueza e prestígio que, posteriormente – com a acirrada competição de países como Inglaterra, Espanha e Holanda –, não se sustentaram. Porém, os anos vividos como potência militar e econômica incutiram no imaginário popular português um forte ideário de nacionalismo e grandeza. De volta ao século XX, o regime de António de Oliveira Salazar empenhou-se na recuperação e no reforço desse sentimento com o objetivo de legitimar uma nova campanha no continente africano.⁸

Em “Explicação de Alcácer-Quibir” (ALEGRE, 2009, p. 130), o ideário de grandeza português fica explícito quanto ao tom épico digno dos versos de **Os Lusíadas** (1572). Como sabemos, a epopeia de Luís Vaz de Camões narra a descoberta do caminho marítimo para a Índia pelo navegador Vasco da Gama e sua tripulação, enquanto se vão descrevendo outros episódios da fundação de Portugal. Porém, no poema de Manuel Alegre, o ideário épico é despido de qualquer atributo histórico positivo, de modo que, ao fim e ao cabo, é o retrato brutal da guerra em

⁸ Foi comum às ditaduras européias do século XX a tentativa de resgate do sentimento popular de grandeza. Os casos do terceiro Reich alemão e dos “fascis” italianos são exemplares.

África que aparece em primeiro plano. É o que percebemos nos versos: “Quantos desastres dentro de um desastre/ Alcácer-Quibir foi sempre/ o passado por dentro do presente” (ALEGRE, 2009, p. 130). A imagem do passado que acontece concomitantemente ao presente é um alerta e uma crítica ao anacronismo da guerra colonial.

Trazer à tona a derrota histórica de Alcácer-Quibir põe contra a parede uma nação que, aparentemente, não aprendeu com os erros do passado: “Estes barcos que partem com homens e armas/ não já para colher além do mar a terra/ mas/ para levar além do mar a guerra.” (ALEGRE, 2009, p. 130). Trata-se de uma catástrofe anunciada que impõe aos jovens soldados, dos quais o próprio poeta fez parte, uma nova derrota, um novo naufrágio: “E naufragar de novo. E de novo perder/ além do mar o que se deixa em terra” (ALEGRE, 2009, p. 130). Por fim, o poema coloca, em mesmo plano, o rei Dom Sebastião, responsável pela carnificina de 1578, e António Salazar, representado pela mórbida imagem de um fantasma. Diz o poeta: “Alcácer-Quibir és tu Lisboa/ E há uma rosa de sangue no branco areal./ Há um tempo parado no tempo que voa./ Porque um fantasma é rei de Portugal.” (ALEGRE, 2009, p. 130).

As catástrofes do passado e do presente percorrem todo **O Canto e as Armas** (1967). Poemas como “Abaixo El-Rei Sebastião”, “A batalha de Alcácer-Quibir” e “Perigração” marcam a busca por paralelos históricos. Para Mário César Lugarinho (2011, p. 263), quando lidos em conjunto, os paralelos retratam as continuidades do projeto político e econômico do imperialismo português sob a justificativa de uma pretensa missão civilizadora que teima em manter o passado por dentro do presente.

Em 1963, após liderar um frustrado motim militar em Angola, Manuel Alegre regressa a Portugal. No ano seguinte, após o cárcere, o poeta torna-se voz ativa na imprensa, denunciando as péssimas condições das tropas e os horrores vividos no *front*, o que o leva à perseguição pelo Estado Novo e ao exílio em França e Argélia. Durante o período de desterro, Manuel Alegre intensifica sua produção intelectual e política, chamando a atenção de toda a comunidade europeia para o que se passava nas terras além-mar – data dessa época o já citado **O Canto e as Armas** (1967) e **Um barco para Ítaca** (1971), obra em que o poeta dialoga com outro poema épico, a **Odisséia**, de Homero. Atualmente, Manuel Alegre mantém-se ativo tanto na vida política – em 2006, concorreu à presidência de Portugal, ocasião em que atingiu números expressivos, somando mais de 20% dos votos válidos, o que lhe garantiu o segundo lugar no pleito –, quanto na produção literária, em que a guerra colonial é tema recorrente – além de poemas, escreveu os romances **Jornada em África**, de 1989, e **Rafael**, de 2003.

Já Fernando Assis Pacheco regressou da guerra em 1965. No mesmo ano, voltou a se dedicar ao que chamava de sua “profissão dominante”, o jornalismo. Assim como em sua obra poética, a ironia refinada e o olhar atento para o cotidiano foram suas marcas registradas nos diversos artigos e nas colunas veiculados nos principais jornais portugueses da época. Ao contrário de Manuel Alegre, a produção literária de Fernando Assis Pacheco foi escassa, publicaria ainda obras como **Viagens na Minha Guerra** (1972) e **Variações em Sousa** (1978), em que o trauma da guerra volta a aparecer como tema central. Em 1995, enquanto fazia compras em uma livraria de Lisboa, Assis Pacheco, aos 58 anos de idade, falece, vítima de infarto

fulminante.

A respeito da morte prematura do companheiro de letras e fuzis, Manuel Alegre publica “A mina”. No poema, Alegre parece retomar os versos finais de “Monólogo e explicação”, de Assis Pacheco, em que se lê: “Dizem que a guerra passa: esta minha/ passou-me para os ossos e não sai.” (PACHECO, 2006, p. 51). Nesse sentido, os traumas vividos nos *fronts* de Angola são como bombas adormecidas, uma vez instaladas na alma, o ex-combatente carrega eternamente consigo a iminência da morte.

A MINA

Não sei se alguma vez nós voltaremos
da guerra onde deixámos partes d’alma.
As minas ainda estão a rebentar
Trazemo-las por dentro e ninguém pode
desarmá-las.

A última foi a de Fernando Assis Pacheco
não em Zala ou Balacende nem Quilolo
mas numa pacata livraria de Lisboa
às onze da manhã
essa hora fatídica da emboscada.

Não me venham dizer que foi enfarte
ou acidente cardiovascular. Eu sei
que foi a mina
armadilhada no coração.

(ALEGRE, 1995, p. 15).

O gramático brasileiro Evanildo Bechara (2010, p. 68) lembra que, por muito tempo, na língua portuguesa, o substantivo “áfrica” foi empregado com o intuito de se remeter a qualquer tipo de façanha e proeza – o que, de certo modo, revive os feitos dos antigos portugueses nessas terras. Porém, a homenagem de Alegre, embora não utilize a palavra, lembra o preço alto a ser pago pela conquista. Como um relógio quebrado que eterniza

um único momento, “A mina” (ALEGRE, 1995, p. 15) é uma lembrança de que, diante da catástrofe, mesmo os sobreviventes, de um modo ou de outro, morrem.

Referências

ALEGRE, Manuel. **Poesia: 1960 – 2008**. Lisboa: Dom Quixote, 2009.

ALEGRE, Manuel. A mina. **Jornal de Letras**, Lisboa, ano 95, p. 15, 20 dez. 1995.

BECHARA, Evanildo. **Gramática Escolar da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. v. 1, p. 213-240.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve Século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LEVI, Primo. **É isto um homem?**. 3.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LUGARINHO, Mário César. Uma guerra, todas as guerras: as poéticas do tempo e a guerra da África. *In*: FERREIRA ALVES, Ida Maria; MAFFEI, Luís (org.). **Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa**. Rio de Janeiro: Azouge, 2011. v. 1, p. 259-274.

MONTEIRO, Isilda Braga da Costa. A Guerra Colonial (1961-1974): Memória e História. Um balanço. **Coletânea de textos: Congressos da Comissão Internacional de História Militar**. Lisboa, p. 703 - 712, 2016.

NEGALHA, Jonas. A bola. *In*: RIBEIRO, Maria Calafate; VECCHI, Roberto (org.). **Antologia da memória poética da Guerra Colonial**. Porto: Edições Afrontamento, 2011. p. 435-436.

O'BRIEN, Tim. **The things they carried**. 3. ed. New York: Houghton Mifflin, 2009.

PACHECO, Fernando Assis. **A musa irregular**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

RENÉ, Pelissier. Militares, políticos e outros mágicos. **Análise Social**, Lisboa, v. 37, p. 157-173, 2003.

RIBEIRO, Maria Calafate. *No Plauto abandonado* um poeta cercado: a guerra colonial na poesia de Fernando Assis Pacheco. *In*: **Actas do VI do Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas**, UFRJ/ UFF: Rio de Janeiro, 2000.

RIBEIRO, Maria Calafate. Ainda falta um grito: histórias de guerra, trauma e poesia na obra de Fernando Assis Pacheco. **Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani**, [s. l.], p. 65-85, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.) **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 52.

SOARES, Geraldo Antonio. Os tormentos da memória trauma e narrativa nos escritos de Primo Levi. **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 28, n. 48, p. 911-927, jul/dez. 2012.

Tristes trópicos: memórias do colonialismo na obra de Diana Andringa*

Aparecida de Fátima Bueno**

Resumo

A produção documental da jornalista Diana Andringa se caracteriza por uma revisitação crítica do salazarismo, iniciada no período em que trabalhou na RTP, de 1978 a 2001, e que se acentua a partir de seu desligamento da emissora, quando passa a atuar como documentarista independente. Da primeira fase, destacam-se **Goa, 20 anos depois** (1981), a série **Geração de 60** (1989), **Aristides de Sousa Mendes, o cônsul injustiçado** (1992) e **Humberto Delgado, obviamente assassinaram-no** (1994), os dois últimos realizados por Teresa Olga, com argumento de Diana Andringa. A partir de 2001, sobressaem os documentários relacionados ao passado colonial português: **Timor, o sonho do crocodilo** (2002), **As duas faces da guerra** (2007), em parceria com o cineasta guineense Flora Gomes, **Dundo, memória colonial** (2009), **Tarrafal, memórias do campo da morte lenta** (2010), **Operação Angola: fugir para lutar** (2015) e **Guiné-Bissau: da memória ao futuro** (2019). Uma visada neste *corpus* revela a coerência do conjunto da obra de Andringa na busca por resgatar a memória da resistência ao Estado Novo e da luta contra o colonialismo, desde o período em que atuava na RTP. Nosso objetivo, a partir da análise de parte dessa produção, é o de refletir sobre o seu papel no processo de revisitação do passado português no último século.

Palavras-chave: Diana Andringa, Documentário, Memória e História, Colonialismo, Pós-Colonialismo

* Este artigo é fruto de pesquisa realizada com o apoio da FAPESP.

** Universidade de São Paulo (USP).

Sad tropics: colonialism memories in Diana Andringa's work

Abstract

The documentary production of journalist Diana Andringa is characterized by a critical review on Salazarism, which began when she worked for RTP from 1978 to 2001 and is emphasized after she had left that TV channel and started working as an independent documentary filmmaker. Her first phase is highlighted by the documentaries **Goa, 20 anos depois** (1981), **Geração de 60** (1989), **Aristides de Sousa Mendes, o cônsul injustiçado** (1992), and **Humberto Delgado, obviamente assassinaram-no** (1994), being the last two directed by Teresa Olga and having their arguments by Diana Andringa. From 2001 onwards, films related to the Portuguese colonial past in Africa stand out: **Timor, o sonho do crocodilo** (2002), **As duas faces da guerra** (2007), in partnership with Guinean filmmaker Flora Gomes, **Dundo, memória colonial** (2009), **Tarrafal, memórias do campo da morte lenta** (2010), **Operação Angola: fugir para lutar** (2015) and **Guiné-Bissau: da memória ao futuro** (2019). A look at those *corpora* reveals the coherence of Andringa's work in search to rescue the memory of the resistance against the *Estado Novo* as well as the fight against colonialism ever since the time she worked for RTP. Our goal, departing from the analysis of part of this production, is to reflect upon its role in the process of revisiting the Portuguese past in the last century.

Keywords: Diana Andringa, Documentary, Memory and History, Colonialism, Postcolonialism.

Recebido em: 29/09/2020 // Aceito em: 05/12/2020

Documentar sobre o vivido¹

A produção documental da jornalista Diana Andringa se caracteriza por uma revisitação crítica do salazarismo, iniciada no período em que trabalhou na RTP, de 1978 a 2001, e que se acentua a partir de seu desligamento da emissora, quando passa a atuar como documentarista independente. Da primeira fase, destacam-se **Goa, 20 anos depois** (1981), a série televisiva **Geração de 60** (1989), **Aristides de Sousa Mendes, o cônsul injustiçado** (1992) e **Humberto Delgado, obviamente assassinaram-no** (1994); os dois últimos realizados por Teresa Olga, com argumento de Diana Andringa, e uma série de documentários sobre escritores como Jorge de Sena, António Ramos Rosa, Vergílio Ferreira, entre outros.² A partir de 2001, sobressaem os documentários relacionados ao passado colonial português: **Timor, o sonho do crocodilo** (2002), **As duas faces da guerra** (2007), em parceria com o cineasta guineense Flora Gomes, **Dundo, memória colonial** (2009), **Tarrafal, memórias do campo da morte lenta** (2010), **Operação Angola: fugir para lutar** (2015) e, mais recentemente, **Guiné-Bissau: da memória ao futuro** (2019).³

Do conjunto dessa produção ressalta-se que, após 2001, o olhar de Andringa está voltado às ex-colônias portuguesas, sobretudo as africanas. Mais de um motivo poderia se aventar para isso: a escritora nasceu em Angola, em 1947, na região do Dundo, onde viveu a infância, até seus pais retornarem a Portugal

1 Este subtítulo dialoga com um dos subtítulos usados por Diana Andringa na apresentação da sua tese de doutoramento, “Pensar sobre o vivido”. Nessa apresentação, a jornalista justifica partir da sua experiência de trabalho numa emissora de televisão estatal para discutir a relação entre profissionalismo e responsabilidade social, após o fim da censura com a queda do regime estadonovista em Portugal.

2 Parte dos programas, entrevistas e documentários realizados durante os longos anos de trabalho junto à emissora estatal podem ser vistos em <https://arquivos.rtp.pt/page/1/?advanced=1&s=Diana+Andringa>, acesso em 13 de agosto de 2020.

3 A maioria dos documentários após a saída da RTP estão disponíveis no Youtube.

em 1958. Essa circunstância poderia justificar uma identificação maior com o continente africano; além disso, foi nesse território que se concentraram a maioria das colônias e foi lá que, por cerca de treze anos, ocorreram as lutas pela libertação e autonomia,⁴ lutas que contribuiriam para o final de quase cinquenta anos de ditadura em Portugal e marcaram de maneira indelével os países envolvidos. É também nesse período, entre os anos sessenta e setenta do século passado, que Diana Andringa se torna adulta, ingressa na universidade, no curso de Medicina, que abandona para começar a atuar como jornalista. No exercício dessa profissão, opôs-se ao salazarismo e se posicionou a favor da independência dos países africanos sob domínio português, o que levou à sua condenação a vinte meses, após a prisão pela PIDE, em 1970.

Com o 25 de abril e a independência dos países africanos do jugo português, Diana Andringa passará a atuar em outras frentes: em mais de quarenta anos de vida profissional como jornalista, e através dos documentários que realizou, nota-se que seu engajamento tem sido pelo resgate da memória desse passado, em que conjuga seu interesse pelo período do salazarismo, com um olhar que se volta, principalmente, às ações realizadas por Portugal para manter sob seu controle as colônias em território africano. Ou seja, parte expressiva da obra de Diana Andringa se concentra na revisitação do passado de Portugal durante o Estado Novo, na preservação das memórias da resistência à ditadura e do legado que o sistema colonial deixou nos territórios que, por séculos, ficaram sob o domínio português.

⁴ Os conflitos começam no início de 1961, em Angola, e só vão terminar com a revolução de 25 de abril de 1974. Em Guiné-Bissau, a guerra começa em janeiro de 1963 e é declarada a independência unilateral do país, pelo PAIGC, em setembro de 1973. Já em Moçambique, a guerra de libertação começou oficialmente em setembro de 1964 e só terminará dez anos depois, em setembro de 1974.

Pretendo refletir aqui a respeito de parte dessa produção, a partir da análise de três desses filmes, nos quais tanto a memória do colonialismo como o das lutas pela independência das ex-colônias está presente: **As duas faces da guerra, Dundo, memória colonial e Tarrafal, memórias do campo da morte lenta.**

Essa escolha deve-se ao fato de, nos dois últimos documentários, **Operação Angola: fugir para lutar e Guiné-Bissau: da memória para o futuro**, o que está em foco não é um enredo que se centra na revisitação da luta contra o colonialismo e da ditadura salazarista. Apesar de **Operação Angola** refazer o trajeto da fuga, em 1961, de cerca de 60 estudantes das então colônias portuguesas, “para escapar à repressão pela polícia política da ditadura portuguesa, a PIDE, evitar a mobilização militar ou juntar-se aos movimentos de libertação”⁵, mais do que o registro dessa fuga, ganha destaque o confronto entre as expectativas e sonhos daqueles que fugiram de Portugal para integrar a luta pela autonomia de Angola e os caminhos traçados por este país após a independência. Portanto, não se trata mais da revisitação da história de Portugal, mas sim de se pensar a história de Angola após a independência em 1975.

No caso do último documentário, sobre a Guiné-Bissau, as filmagens se iniciaram em setembro de 2018, quando o país comemorava os 45 anos da declaração unilateral da independência⁶. Para celebrar essa data, investigadores, membros da sociedade civil e ex-combatentes guineenses encontraram-se, no país africano, com pesquisadores portugueses e de outras nacionalidades, no âmbito de um colóquio organizado pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES/UC), pelo Centro de Estudos Sociais Amílcar Cabral (CESAC) e pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (INEP). Esse colóquio acaba sendo o ponto de partida para a discussão

5 Disponível em <https://www.rtp.pt/programa/tv/p32366>, acesso em 30 de agosto de 2020.

6 Disponível em <https://ces.uc.pt/pt/agenda-noticias/destaques/2019/26470>, acesso em 3 de setembro de 2020.

a respeito do legado das lutas de libertação e um balanço da situação atual da Guiné. Ou seja, nos dois últimos projetos da jornalista, o enfoque está voltado ao presente e às sequelas da herança colonial nas sociedades dos países retratados.

Um olhar voltado à África

O primeiro filme de Diana Andringa sobre as ex-colônias portuguesas é **As duas faces da guerra** (2007).⁷ Realizado em parceria com o cineasta guineense Flora Gomes, a maior parte das imagens e dos depoimentos foi realizada na Guiné, um dos palcos da guerra pela libertação, e começa por revelar uma espécie de lápide coletiva, onde estão gravados os nomes e as datas de falecimento de soldados portugueses que morreram em combates naquele local.

Figura 1 - A “pedra de Geba” e detalhe da mão de Diana Andringa.



Fonte: As duas faces da guerra, de Diana Andringa e Flora Gomes. LX filmes, 2007.

⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yRD8GzNOu8w>, acesso em 3 de setembro de 2020.

Figura 2 - Diana Andringa destaca a data de falecimento de um dos soldados portugueses.



Fonte: As duas faces da guerra, de Diana Andringa e Flora Gomes. LX filmes, 2007.

A pedra de Geba, como a diretora se refere a essa lápide, em referência ao local onde foi encontrada, está caída no chão, quebrada ao meio, quase perdida no meio da vegetação. Vê-se ao fundo uma construção, também em ruínas. Acompanhamos então a imagem da mão da realizadora percorrendo os nomes, enquanto tece comentários, e a ouvimos afirmar que dois daqueles soldados morreram no dia em que ela completou 20 anos, em 21 de agosto de 1967. Em seguida, um breve texto, na tela escura, esclarece informações básicas da guerra da independência da Guiné e Cabo Verde:

Em 1963, o PAIGC, Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde, liderado por Amílcar Cabral, iniciou a luta armada pela libertação da antiga colônia portuguesa da Guiné, na costa ocidental da África.

A guerra durou onze anos e só terminaria em 1974.
(DUAS FACES, 2007, 02:40-03:05)

Após os créditos iniciais, em outro local, seguido de um longo *travelling* com a imagem de um porto, provavelmente forma de acesso privilegiado durante o período colonial e por onde entraram os barcos que transportavam os jovens soldados portugueses para lutarem na guerra, vemos a cineasta, de costas, dizer o que a motivou a fazer esse filme:

A primeira surpresa foi a inexistência de ódio. Onze anos de guerra, milhares de mortos, centenas de presos depois, o que me repetiam era uma frase de Amílcar Cabral: “Não lutamos contra o povo português, mas contra o colonialismo”. **Isso e a pedra de Geba, com o nome dos jovens mortos no dia em que fiz 20 anos, são a razão desse filme.** (03:55-04:20, grifos meus)

No documentário, de 105 minutos, acompanhamos, além das entrevistas com ex-combatentes dos dois lados da contenda, os depoimentos de personagens diretamente ligados ao movimento pela autonomia dos territórios africanos sob o jugo de Portugal, e que, de alguma forma, lutaram para encerrar o capítulo da longa história da presença portuguesa em África. Fora esse material, sobretudo humano, o documentário também inclui imagens de arquivo da organização do PAIGC, com discursos de Amílcar Cabral, e a preparação dos guerrilheiros para o combate; imagens de arquivo portuguesas, de propaganda do regime salazarista, entre elas as de convocação de africanos para atuar ao lado dos portugueses na guerra da Guiné e imagens feitas por jornalistas franceses, que flagraram uma emboscada sofrida pelos portugueses, durante um exercício de exploração de terreno. E é sobre as imagens dessa emboscada que quero me deter por agora.

Toda a sequência dura em torno de onze minutos (51:43-1:02:13). Primeiramente, intercalam-se às imagens da emboscada, o depoimento de dois militares portugueses que sobreviveram e revivem emocionados o trauma da guerra, ao assistir, mais uma vez, o que lhes aconteceu e ao seu pelotão. As filmagens

havam sido autorizadas pelo General António Spínola, com o objetivo de mostrar para a imprensa estrangeira que o conflito na Guiné estava sob controle e a guerra mais ou menos resolvida. Entretanto, o pelotão português cai numa emboscada e o que vemos são soldados destroçados ou em estado de choque diante dos corpos dos companheiros feridos ou mortos. Essas imagens vão circular pela Europa, com exceção de Portugal, obviamente por causa da censura, e vão funcionar, como aponta um dos antigos combatentes africanos, que participou diretamente dessa emboscada, como publicidade para o PAIGC, mesma perspectiva do ex-presidente de Cabo Verde, Pedro Pires, um dos entrevistados no filme, que também participou ativamente, ao lado do PAIGC, na luta pela independência das duas ex-colônias portuguesas.

Figura 3 - Ex-soldados portugueses assistem, décadas depois, imagens que mostram a emboscada sofrida durante a guerra colonial.



Fonte: As duas faces da guerra, de Diana Andringa e Flora Gomes. LX filmes, 2007.

A estrutura dessa sequência é, de certa forma, recorrente no filme. Já que é principalmente através da sobreposição de depoimentos e imagens, de personagens do passado, no passado e no presente, de inúmeros participantes que lutaram, seja ao lado da manutenção do colonialismo português, seja defendendo a independência das “províncias ultramarinas”, que o filme ganha força e faz um balanço dos estertores do projeto imperialista português.

Lívia Apa ressalta que é evidente no documentário de Diana Andringa e Flora Gomes “a intenção *narrativa* de propor uma outra narrativa possível, resultante exatamente das falas, da fragmentação necessária da memória interna de cada uma das partes do conflito.” (APA, 2010, p.94). Essas falas, que partem de memórias pessoais, mais ou menos compartilhadas, e que acabam por ajudar a tecer a memória coletiva que o documentário busca resgatar, são fundamentais para que esse passado não seja esquecido, sobretudo pelo fato de que, de ambos os lados, a tendência, após o fim da guerra, foi a de evitar tocar nas feridas, recentes ou antigas, que a herança colonial e o seu violento desfecho deixou nos atores diretamente envolvidos no contexto. Afinal, houve um processo coletivo de negação e tentativa de apagamento desse período traumático da história de Portugal e de suas ex-colônias africanas.

Sintomática, nesse sentido, é uma das sequências finais do filme (01:35:12-01:36:15), que mostra a conversa entre dois antigos ex-combatentes guineenses, que lutaram nos campos opostos. O tema é a tomada do posto português avançado de Guiledje, importante vitória militar do PAIGC, depois do abalo inicial ocorrido com o assassinato de Amílcar Cabral. Diana Andringa interfere na conversa, tocando num ponto nevrálgico:

o fato de cada um deles ter sido, por estarem em frentes opostas, “responsável” pela morte de familiares do outro. Quem fala, principalmente, é Assana Silá, habitante de Quiledje, portanto do lado dos portugueses. Andringa o interpela: “– A sua família foi morta aqui. O senhor foi ferido aqui, e esses homens são os homens que dispararam contra si. E agora?”. Ao que Assana Silá responde:

– E agora? Guerra é guerra. Acabou a guerra, somos tudo família. Guerra é guerra. Acabou a guerra, acabou, tornamos família. Somos tudo guineense. Dividimos entre duas partes. Talvez algum da minha família mataram algum da família desse alguém. Acabou a guerra, acabou, já tornamos família. (1:35:45-1:36:15)

E, num gesto para demonstrar o que diz, o vemos dar a mão ao outro guineense para cumprimentá-lo e simbolicamente selar a paz.

O que essas palavras e gestos implicam? Para poder continuar a viver e construir uma nova sociedade, é preciso esquecer o que cada uma das partes fez no campo de batalha, no cenário da guerra? A questão é complexa e, a meu ver, problemática, pois implica na necessidade de apagamento da história, um apagamento que pode contribuir para que erros e tragédias se repitam. Não obstante, o esquecimento tem sido uma estratégia política adotada deliberadamente após grandes conflitos, guerras, opressão política, genocídios. Nem sempre, como já foi apontado, as sociedades optam pela lembrança, e as estratégias do esquecimento têm implicações políticas que precisam ser investigadas. (Cf. ARAÚJO, SANTOS, 2007)

O documentário vem no sentido oposto à proposta de esquecimento, já que registra imagens de espaços e depoimentos que, se não fossem filmados, provavelmente se perderiam,

contribuindo assim para salvaguardar parte da memória da guerra da Guiné. Com o tempo, a pedra de Geba vai desaparecer, na falta de projeto de guardar em arquivos ou museus as ruínas que ainda restam do conflito no país africano. A cena final mostra dois guineenses caminhando por um campo aberto, talvez uma imagem simbólica da destruição causada e da necessidade de começar uma nova história do nada, e um deles comenta: “A [sic] pessoas não querem falar da luta da libertação”, ao que o outro complementa: “E nem querem ouvir. Ninguém quer ouvir isso”. E finaliza: “Eu acho que há que se falar” (1:41:20-1:41:36).

Figura 4 - Cena final do documentário.



Fonte: As duas faces da guerra, de Diana Andringa e Flora Gomes. LX filmes, 2007.

Certamente, podemos pensar em vários significados simbólicos desse último cenário do documentário. O campo plano e aberto pode indicar que foi passado uma tábula rasa

sobre o passado colonial e a memória da guerra da independência que contribuiu para selar o fim do anacrônico imperialismo português. Se não se falar, se não se registrar as memórias pessoais, se não se registrar as imagens das ruínas, antes que elas acabem por desaparecer totalmente, seja pela ação dos homens ou a do tempo, com a morte dos agentes que testemunharam esse fim, parte importante da História de Portugal e das ex-colônias portuguesas em África pode se perder. Ou seja, o desaparecimento de muitas das memórias que o filme registra poderia ter acontecido se não fosse o projeto que uniu Diana Andringa e Flora Gomes.⁸

A maioria dos espaços que marcaram a presença portuguesa na Guiné, do tempo da guerra, como quartéis, foram totalmente arrasados e destruídos, o que contribui para o apagamento da memória da presença do colonizador e da luta para a independência. Em alguns desses locais, nem sequer ruínas ficaram para ajudar a contar parte da história que se desenrolou ali. Como em Quiledje, por exemplo.

Podemos pensar que é natural querer destruir esse tipo de memória, que remete ao auge da violência colonial. Também não foi construído nenhum monumento no local, por exemplo, que possa simbolizar a vitória conquistada pelos guineenses em Quiledje.⁹ Talvez em função das precárias condições econômicas da Guiné, depois da independência, talvez por questões culturais que precisariam ser melhor investigadas, ou talvez porque a

⁸ Durante os créditos finais de *As duas faces da guerra*, aparecem as fotos e os nomes dos depoentes, alguns deles, por exemplo, já falecidos quando o documentário foi finalizado. Antes disso, vemos as dedicatórias do filme: Em primeiro lugar, “À memória de Amílcar Cabral”, em seguida, “À memória (e a lista dos nomes) dos mortos durante o desenvolvimento do documentário”, por fim, “À memória de todos os que, de ambos os lados, morreram numa guerra que podia ter sido evitada”.

⁹ Recentemente, em 2017, foi inaugurado o Museu Militar da Luta de Libertação Nacional, na Fortaleza de São José da Amura, em Bissau. Por sua vez, o último documentário de Diana Andringa aborda a discussão no país sobre a identidade guineense, a problemática preservação memorialística da luta pela independência e mostra que essas questões fazem parte das reflexões de artistas e educadores, ou seja, a memória do colonialismo e da luta pela autonomia estão sendo resgatadas no país. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CYSJA6B3YEM>, acesso em 03 de setembro de 2020.

inexistência das ruínas desses espaços contribua para o processo de apagamento e esquecimento pactuado pelos sobreviventes.¹⁰ De qualquer modo, é preciso ressaltar que se não há, ao que tudo indica, empenho institucional para preservar a memória de um período histórico importante da história da luta contra o colonialismo português no século XX,¹¹ escritores e realizadores têm feito a sua parte. É o que Roberto Vecchi defende ao discutir que há um cânone literário em Portugal focado na memória da guerra colonial:¹²

Ainda assim, a guerra colonial marcou e marca ainda uma presença relevante no conjunto canônico da literatura portuguesa – que aliás poder-se-ia expandir, pela intermediação estética da “literatura de combate”, ao conjunto das literaturas africanas que se transliteraram, noutra tónica, nas narrativas “nacionais” da condição pós-colonial. (VECCHI, 2010, p.16)

A meu ver, a esse “cânone” da literatura portuguesa, ou das literaturas africanas de língua portuguesa, deve-se agregar a produção fílmica que tematiza a guerra e o colonialismo português em África, como procuro destacar com a análise de parte da obra de Diana Andringa. Além disso, na revisitação crítica da História, o filme exerce um papel importante. Para Marc Ferro

O fenômeno mais novo é a instrumentalização do vídeo para finalidades de documentário, isto é, sua utilização

¹⁰ De fato, como também veremos em **Dundo, memória colonial**, boa parte das instalações portuguesas do período colonial foram deliberadamente destruídas ou estão relegadas a um processo de abandono e descaracterização que resultará, com o tempo, no desaparecimento desses espaços e da memória do que eles significaram no passado das ex-colônias portuguesas em África.

¹¹ Em **Guiné-Bissau: da memória para o futuro**, o professor e ativista Sumaila Jaló lamenta a falta de conhecimento dos guineenses de sua própria história, pois considera vergonhosa a falta de fatos históricos sendo discutidos nas escolas do seu país. Como cabe ao Estado regular o ensino da História, não há como não responsabilizar o governo por esse problema apontado por Jaló (cf. GUINÉ-BISSAU, 2019, 57:51-59:08).

¹² Como desconheço a Literatura Guineense, não sei se essa memória está presente na literatura do país, entretanto, parte expressiva da filmografia de Flora Gomes aborda a memória da guerra e das sequelas da violência provocada pelo conflito bélico com Portugal.

para escrever a História de nosso tempo: as enquetes filmicas que lançam mão da memória e do testemunho oral são numerosas. O filme ajuda na constituição de uma contra-história, não oficial, liberada, parcialmente, desses arquivos escritos que muito amiúde nada contém além da memória conservada por nossas instituições. Desempenhando assim um papel ativo, em contraponto com a História oficial, o filme se torna um agente da História pelo fato de contribuir para uma conscientização. (FERRO, 2010, p.10-11)

Em **Dundo, memória colonial**,¹³ a realizadora parte de sua memória pessoal, o fato de ter nascido e vivido no Dundo até os onze anos, para voltar ao local, na companhia da filha, e revisitar tanto seu passado, como o que restou da estrutura colonial mantida por Portugal em Angola, na região de Lunda, no nordeste do país, através da companhia Diamang. Ela diz que “Era bom ser criança no Dundo, quando se era branca e filha de engenheiro. Havia jardins e amigos para brincar, ruas para andar de bicicleta, animais, liberdade. Era bom ser uma criança branca no Dundo, fechando os olhos para a desigualdade e injustiça do mundo que nos cercava” (DUNDO, 2009, 02:38-02:53). A ideia expressa nessas palavras de Diana Andringa, que ouvimos em *off* no documentário, enquanto imagens de arquivo da vila onde moravam os funcionários da Diamang mostram crianças brancas brincando, sendo observadas à distância por crianças negras, é retomada com maiores detalhes no depoimento que a jornalista dá sobre o filme:

Era bom ser criança no Dundo, quando se era branca e filha de engenheiro. Havia espaço para brincar, ruas para andar de bicicleta, animais, liberdade. E criados para nos acompanhar e satisfazer os nossos caprichos. Era bom ser criança e não notar como era artificial e

¹³ Não está disponível no Youtube. Possui uma cópia em DVD cedida por Diana Andringa.

injusto o mundo que nos cercava. Mas à medida que cresci, fui-me apercebendo de que não era igual para todos.¹⁴

A respeito do material existente com imagens da Diamang, José da Costa Ramos analisa vários filmes que foram feitos, que acabaram por servir de propaganda para a companhia de exploração de diamantes em Angola, que revelam a “vida artificial” dos habitantes brancos do Dundo, tais como algumas das imagens de arquivo que Andringa nos mostra em seu documentário: “Muitos desses filmes perderam o som, que sei agora que existia, de modo que também eles de alguma forma esperam a palavra. Quanto aos filmes da Diamang, com as palavras da Diamang e os sons da Lunda, esses clamam pela outra palavra, pela palavra a contrapelo da História” (RAMOS, 2013, p.99-100).

É essa artificialidade que o testemunho acima de Diana Andringa registra. Afinal, é a consciência desse *apartheid* não declarado, uma de suas memórias de infância mais fortes, que a levou a lutar pela independência de Angola, como explica à filha Sofia, que a acompanha nessa jornada. O documentário começa com a imagem de mãe e filha observando fotos do arquivo pessoal da realizadora, que registram a sua infância em Angola. Ou seja, Andringa parte de sua memória, a vivência no espaço colonial, para a confrontar com outras memórias, de antigos moradores do Dundo, portugueses e africanos, alguns deles mais velhos, que até chegam a se lembrar (ou supõe lembrar-se) do pai da realizadora, à época engenheiro, a serviço da companhia. São várias memórias que se vão entrelaçando para compor parte de uma memória coletiva, que precisa ser preservada, e que talvez

¹⁴ ANDRINGA, Diana. Depoimento sobre **Dundo, memória colonial**, disponível em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/dundo-memoria-colonial>, acesso em 31 de julho de 2019.

servam para um registro a contrapelo da História, pois durante todo o salazarismo o cinema colonial serviu principalmente de propaganda ideológica do regime.¹⁵

Figura 5 - Diana Andringa mostra à filha fotos da sua infância.



Fonte: Dundo, memória colonial, de Diana Andringa. LX filmes, 2009.

Figura 6 - Diana Andringa mostra à filha fotos da sua primeira comunhão, no Dundo.



Fonte: Dundo, memória colonial, de Diana Andringa. LX filmes, 2009.

¹⁵ Cf. TORRAL, 2001; PAULO, 2001; PIÇARRA, 2011, 2015.

Parece-me significativa a presença da filha da realizadora nesse documentário, pois nesse processo de resgate de memória, feita a partir das histórias pessoais e das imagens que a mãe mostra à filha, há garantia da transmissão de uma parte da História do passado português, de que Andringa foi testemunha, transmissão que parte das suas memórias e fotos da família, características da transmissão oral do passado, feita primeiro de geração para geração, e que se reproduz nesse documentário. Essa estrutura ressalta também a importância de assegurar que as novas gerações não se esqueçam do antigo passado colonial, e suas sequelas, que após o fim do salazarismo procurou-se deixar no esquecimento. Além disso, mais do que oferecer um registro familiar, **Dundo, memória colonial** compõe, através de outros tipos de registros fotográficos e audiovisuais, complementados com depoimentos e testemunhos de diferentes personagens, uma experiência vivida coletivamente, com várias facetas que precisam ser consideradas, já que, de um lado, temos a comunidade branca, que vivia com privilégios, e, de outro, os nativos africanos, segregados e explorados, que testemunharam na própria pele as mazelas do sistema colonial.

A respeito do processo de silenciamento do passado, Eduardo Lourenço, ao analisar a ausência, na historiografia portuguesa após o 25 de abril, de obras dedicadas a estudar o chefe do governo que, por décadas, foi a figura central e dominante na cena política e responsável pelos destinos da nação, afirma que, com raras exceções,

o seu esqueleto jaz no armário mais esquecido de uma História como a nossa feita mais de memória renovada e revisitada do que de sucessivas camadas de esquecimento. É paupérrima a literatura sobre Salazar, quer memorial, quer ideológica, política, econômica, financeira e cultural.

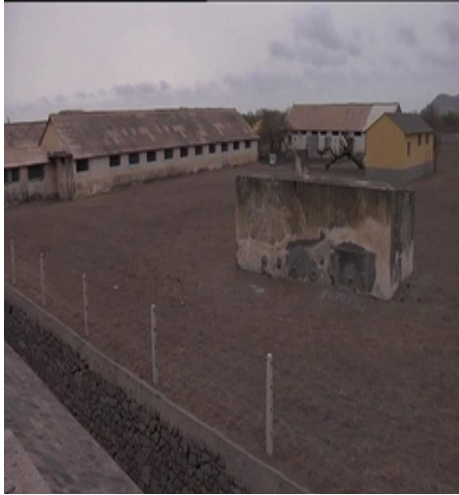
Como desapareceu, embora menos, tudo o que respeita à África, talvez porque o Estado Novo e o seu chefe, não sem motivos, são julgados à luz de um desastre final que continua sem leitura, no passado e no presente. (LOURENÇO, 1999, p.135)

A reflexão de Lourenço é central para a análise que queremos fazer aqui. À falta dessa revisão, que deveria ter sido levada a cabo pela historiografia, é através da literatura e do cinema (tanto o de ficção como o documental), que essas sucessivas camadas de esquecimento não têm logrado a apagar a memória do salazarismo e seu trágico desfecho. A obra de Diana Andringa, como já dissemos, vem de encontro a esse silêncio. Afinal, o recurso da revisitação dos espaços, o confronto entre as imagens audiovisuais do passado e as do presente, as narrativas de diversas pessoas que viveram, lutaram, sobreviveram e podem, portanto, testemunhar, vão sendo agregados e ajudam a compor o mosaico de uma memória que, de outro modo, corre o risco de perder-se. Afinal, “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWACHS, 1990, p.51).

Em **Tarrafal, memórias do campo da morte lenta**,¹⁶ a realizadora vai filmar o que resta do campo de concentração de Tarrafal, localizado na ilha de Santiago, em Cabo Verde, onde ficaram encarcerados presos políticos opositores do regime ditatorial de Salazar, tanto os da metrópole, como os das colônias africanas. De 25 de abril a 2 de maio de 2009, por ocasião da realização de um Simpósio Internacional sobre o campo-prisão em Tarrafal, Diana Andringa visita o local, filma o que sobrou da sua estrutura original e grava depoimentos de sobreviventes que ficaram presos na ilha-prisão.

¹⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YsHkqjOuPKg>, último acesso em 3 de setembro de 2020.

FIGURA 7 - Imagem fotográfica do Campo de concentração do Tarrafal.



Fonte: Tarrafal, memórias do campo da morte lenta, de Diana Andringa. LX filmes, 2010.

FIGURA 7 - Depoimento de um sobrevivente do Tarrafal, com painel de fotos de ex-prisioneiros.



Fonte: Tarrafal, memórias do campo da morte lenta, de Diana Andringa. LX filmes, 2010.

Criado em 1936, nos primeiros anos do Estado Novo, o campo de concentração tinha o objetivo de encarcerar prisioneiros políticos da metrópole, opositores ao regime ditatorial, tendo sido desativado em 1954. No entanto, será reativado em 1961, designado então como “Campo de Trabalho do Chão Bom”, para receber sobretudo prisioneiros vindos das colônias portuguesas, após o início dos conflitos em Angola, que desencadearão a guerra da libertação, como a denominam os africanos, ou guerra do Ultramar, designação oficial dada pelo governo português até a Revolução dos Cravos, ou ainda guerra de África, como popularmente era referida, ou guerra colonial. É o que Vecchi (2010) denomina como “batalha de nomes”.

O documentário se inicia com a imagem de mulheres lavando um pavilhão, que servira de prisão coletiva, e, que, a seguir, será ocupado pela instalação da exposição de fotografias do campo de Tarrafal e de ex-prisioneiros, como também de painéis com os nomes dos presos que ali estiveram encarcerados. Conforme chegam os convidados para a inauguração, vários deles sobreviventes do campo-prisão, começam os depoimentos. O primeiro é de um ex-prisioneiro da primeira fase do campo (1936-1954), Edmundo Pedro, português já bem idoso, que, com seu testemunho, dá voz a 32 mortos que lá ficaram por décadas sepultados, já que, apenas depois do 25 de abril de 1974, seus corpos puderam ser trasladados para Portugal.¹⁷ Depois acompanhamos os depoimentos de vários ex-prisioneiros africanos, principalmente oriundos da Guiné e de Angola, que relatam desde a captura, as torturas sofridas e as sequelas que ficaram em seus corpos, relembram como era a rotina do campo,

¹⁷ De fato, ele considera que morreram em torno de 50 homens, como consequência dos maus tratos sofridos durante a prisão: 32 que lá ficaram sepultados e 20 que morreram nos dois anos subsequentes após terem sido libertados (TARRAFAL, 2010, 10:18-10:32).

até as formas criativas e de superação que encontraram para sobreviver e superar o longo tempo de clausura. Uma delas, e que se destaca em vários dos depoimentos, é o fato de eles terem melhorado a sua formação escolar e intelectual, pois chegaram a estruturar uma espécie de escola, onde os que tinham mais habilitação ensinavam os que tinham menos. Depois, os que conseguiram autorização, puderam prestar exames e obter o diploma do nível alcançado, já que ali “todos eram professores, todos eram alunos”. Um outro grupo de prisioneiros ressaltava também várias formas de superação encontradas por eles, como a de trabalhar com artesanato, desenvolver uma literatura própria, buscar conscientizar politicamente os guardas cabo-verdianos, menos habituados à repressão e, portanto, menos rígidos no tratamento com os prisioneiros. Ou seja, se o campo era conhecido como campo da morte lenta, e esse parecia ser o objetivo da política metropolitana, o que ressaltava dos depoimentos dos prisioneiros africanos é a solidariedade e o trabalho em conjunto desenvolvido, independente das suas nacionalidades ou de pertencerem a grupos com divergências ideológicas, o que faz com que, no balanço final, mais de um deles conclua que aprenderam muito, e, nesse aspecto, apesar de todo o sofrimento, saíram melhores da prisão (TARRAFAL, 2010, 49:50-50:35 e 1:12:10-1:14:21).

Nesse sentido, em **Tarrafal, memórias do campo da morte lenta**, apesar de depoimentos que relatam torturas, sofrimentos, histórias de companheiros mortos, a consciência de que lutavam uma luta justa, e a vitória conquistada com a liberdade do campo prisional, após chegarem notícias à ilha do 25 de abril, faz com que um dos prisioneiros afirme:

É por isso que defendo que homenagear os presos não tem que ser essa coisa de tristeza. Claro que é. Claro que é. Claro que é destruição. Aviltamento, claro que é. Mas o mais importante não é eles tentarem matar-nos lentamente. O mais importante é a recusa pela morte lenta. No Tarrafal, reinventamos a vida sempre. (TARRAFAL, 2010, 1:28:21-1:28:42)

De fato, como procurei salientar na apresentação desses documentários, eles são estruturados a partir do resgate de memórias individuais e da revisitação de cenários que foram palco dessas memórias plurais, que acabam por alimentar o resgate de um passado comum. Diante da impossibilidade de reconstrução do real, é a partir dessas memórias pessoais, na diversidade e unidade que muitas vezes as caracterizam, que parte da História do colonialismo e da guerra da independência não desaparecerá no limbo do tempo. Quer parta de sua própria memória, como em **Dundo, memória colonial**, ou dos depoimentos de sobreviventes do campo de concentração em **Tarrafal**,¹⁸ quer ainda dos depoimentos dos que viveram a guerra da Guiné, em **As duas faces da guerra**, a realizadora procura unir os dois tempos, o da guerra e o de sua história pessoal, como faz ao refletir sobre a inscrição dos nomes de dois soldados portugueses mortos no dia em que ela completava vinte anos. Com esse empenho de revisitação, os documentários funcionam como arquivos que resgatam os restos, não como repositórios de ruínas fadadas a se perderem com o tempo, mas, e penso aqui na dupla etimologia da palavra, permanência de uma memória que resiste a ser silenciada: “A ruína então pode simultaneamente ser, de acordo com a reconstrução crítica, tanto perda ou resto

¹⁸ Gostaria de chamar aqui a atenção para o fato de que vários depoimentos de ex-prisioneiros têm sido publicados, portanto preservados do esquecimento, entre eles, talvez o do ex-prisioneiro mais famoso, o escritor angolano José Luandino Vieira, veio a lume no fim de 2015 (Cf. VIEIRA, 2015).

como presença do passado enquanto tal, ficando assim patente a multiplicidade semântica do conceito.” (VECCHI, 2010, p.44)

Referências

ANDRINGA, Diana. **Funcionários da verdade. Profissionalismo e responsabilidade social dos jornalistas do serviço público de televisão**. Lisboa: Tinta da China, 2014.

ANDRINGA, Diana. **Depoimento sobre Dundo, memória colonial**. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/dundo-memoria-colonial>, acesso em 31 de julho de 2019.

APA, Livia. A terceira margem da História. Apontamentos em volta de As duas faces da guerra de Diana Andringa e Flora Gomes. **Abril**, Revista do Centro de Estudos Portugueses e Africanos da UFF, v. 3, n. 5, p.89-96, novembro de 2010. Disponível em <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29766/17307>, acesso em 30 de agosto de 2020.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. História, memória e esquecimento: implicações políticas. **Revista crítica de ciências sociais**, Coimbra, n. 79, p. 95-111, Dez. 2007.

DUAS FACES da guerra, As. Direção de Diana Andringa e Flora Gomes. Portugal: LX filmes, 2007. DVD (105 min.).

DUNDO, memória colonial. Direção de Diana Andringa. Portugal: LX filmes, 2009. DVD (60 min.).

FERRO, Marc. **Cinema e história** (tradução de Flávia Nascimento). São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GUINÉ-BISSAU: da memória ao futuro. Direção de Diana Andringa. Portugal/Guiné-Bissau: Garden Films/CES-UC, 2019.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. Portugal como destino. In: LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da Saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.89-154.

OPERAÇÃO Angola: fugir para lutar. Direção Diana Andringa. Portugal/Moçambique: Persona Non Grata Pictures, 2015. Disponível em <https://www.rtp.pt/play/p2166/e216473/operacao-angola-fugir-para-lutar> (parte 1) e <https://www.rtp.pt/play/p2166/operacao-angola-fugir-para-lutar> (parte 2), acesso em 20 de setembro de 2020.

PIÇARRA, Maria do Carmo. **Azuis ultramarinos. Propaganda e censura no cinema do Estado Novo**. Lisboa: Edições 70, 2015.

PIÇARRA, Maria do Carmo. **Salazar vai ao cinema II. A “política do espírito” no Jornal Português**. Lisboa: Drella Design, 2011.

PAULO, Heloísa. Documentarismo e propaganda. As imagens e os sons do regime. In: TORGAL, Luís Reis (coord.). **O cinema sob o olhar de Salazar**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001. p. 92-116.

RAMOS, José da Costa. Diamang – cinema a preto-e-branco. In: PIÇARRA, Maria do Carmo; ANTÓNIO, Jorge (coord.). **Angola. O nascimento de uma nação**. (vol. I **O cinema do Império**). Lisboa: Guerra e Paz, 2013. p. 97-122.

TARRAFAL: memórias do campo da morte lenta. Direção de Diana Andringa. Portugal: LX filmes, 2010. DVD (91 min.).

TORGAL, Luís Reis (coord.). **O cinema sob o olhar de Salazar**. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001.

VECCHI, Roberto. **Exceção atlântica. Pensar a literatura da guerra colonial**. Porto: Edições Afrontamento, 2010.

VIEIRA, José Luandino. **Papéis da prisão. Apontamentos, diário, correspondência (1962-1971)**. Margarida Calafate Ribeiro, Monica V. Silva e Roberto Vecchi (org.). Lisboa: Caminho, 2015.

Luís Carlos Patraquim: pulsões de desejos e de afetos

Luciana Brandão Leal*

Resumo

Este artigo propõe uma leitura da obra poética de Luís Carlos Patraquim, importante poeta moçambicano que produz desde o período pós-independência (após 1975) à contemporaneidade. Serão abordados “trânsitos” literários propostos por esse poeta, além dos temas do “amor” e do “erotismo” que são perceptíveis em sua lírica. Luís Carlos Patraquim rasura a dicção da poesia ideológica proposta por seus antecessores, recriando uma especial forma de “barroquismo estético”, que evidencia sua “poética dos afetos”, e revoluciona o cenário da moderna poesia moçambicana dos séculos XX e XXI.

Palavras-chave: Luís Carlos Patraquim. Amor. Erotismo. Poética dos afetos. Poesia moçambicana.

* Universidade Federal de Viçosa (UFV). Doutora em Letras - Literaturas de Língua Portuguesa, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Atuou como investigadora visitante na Universidade de Lisboa. Professora Adjunta II - da Universidade Federal de Viçosa (atuando no campus Florestal). ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1534-9726>

Title

Abstract

This article proposes a reading of poetic work of Luis Carlos Patraquim, an important Mozambican poet that produces from the post-independence period (after 1975) to contemporary times. Literary “transits” proposed by this poet will be addressed, as well as the themes of “love” and “eroticism” that are noticeable in his lyric. A form of aesthetic baroque”, already foreseen by Virgilio de Lemos, which revolutionized the scenario of modern Mozambican poetry of the twentieth century. Luís Carlos Patraquim erases the diction of ideological poetry proposed by his predecessors, recreating a special form of “aesthetic baroque”, which highlights his “affection poetics”, and revolutionizes the scenario of modern 20th and 21th century Mozambican poetry.

Keywords: Luis Carlos Patraquim, Love. Eroticizm. Affection poetics. Mozambican poetry.

Recebido em: 13/07/2020 // Aceito em: 22/11/2020

Luís Carlos Patraquim nasceu em Lourenço Marques, em 26 de março de 1953. Como jornalista, foi membro do jornal **A Tribuna** e colaborou com a fundação do Instituto Nacional de Cinema (INC) e da Agência de Informação de Moçambique (AMI). Atuou, também, como jornalista cinematográfico no *Kuxa Kanema*, cujos filmes eram exibidos em caminhões pelas zonas rurais de Moçambique. Como escritor, teve poemas traduzidos em diversos países: França, Inglaterra, Suécia, Finlândia, Alemanha e Estados Unidos. Em Moçambique, venceu o Prêmio Nacional de Poesia, em 1995.

Em entrevista a Carmen Lúcia Tindó Secco, Patraquim fala sobre os elementos caracterizadores de uma “poética dos afetos” e sobre a “dimensão do sensível” presentes em sua escrita. Sem assumir nenhum compromisso explícito com uma lírica que tende ao impressionismo, esse poeta disfarça: “Sentir? Sinta quem lê” – em evidente citação aos versos de Fernando Pessoa. (SECCO, 2014, p. 127). Para não responder, de fato, à questão que lhe foi feita, ele acaba tocando no que lhe foi perguntado: “O mundo me afeta como maravilhamento ou, no limite, como horror. [...] À parte de tudo, tenho todos os sentimentos do mundo” – diz o poeta moçambicano, evocando os versos de Carlos Drummond de Andrade. (PATRAQUIM, *In*: SECCO, 2014, p. 127). A própria elaboração intertextual sobre o processo de criação literária, evidencia a tendência à escrita impressionista, em que os versos são, também, pulsões do inconsciente do poeta. Em certo sentido, como o poeta se diz incapaz de falar sobre o afeto presente em seus próprios textos, passa o enigma para nós, leitores. Não sem antes confirmar: “Mantenho a ideia de que todo poema digno desse nome é de amor e de circunstância, de combate e de transfiguração. E, mais uma vez, cita um poeta de

língua portuguesa: ‘Sem emoção a poesia não é nada’, escreveu Reinaldo Ferreira” (PATRAQUIM, *In* SECCO, 2014, p. 128). Por fim, sobre os afetos, Patraquim nos diz: “Se alguma coisa ambiciono, é que seja infixável a jangada onde navego sempre em demanda da profundidade, o reino submarino de que falava Knopfli” (PATRAQUIM *In* SECCO, 2014, p. 129).

Em seu primeiro livro, **Monção** (1980), Luis Carlos Patraquim conclama outras vozes para, com ele, entoarem o cântico que representa a voz de libertação de Moçambique. A apresentação do livro pela Editora dos “Autores Moçambicanos” (Edições 70) anuncia que “esta colecção é a afirmação duma cultura que o poder opressor não pôde destruir, pois não se pode manter indefinidamente silenciada a voz de um Povo”. (*In* PATRAQUIM, 1980, p. 03). Nas primeiras páginas de seu primeiro livro, Patraquim evoca seu “mestre” e conterrâneo José Craveirinha, arauto da poesia de combate da década de 1950, com os versos: “E deixem em nós gerar-se / irresistível a prole das sementes do beijo / consanguíneo do grande dia / SIA-VUMA” (CRAVEIRINHA *In* PATRAQUIM, 1980, p. 04). A voz de resistência de Moçambique torna-se evidente pela voz de Craveirinha, que se articula com a de Luis Carlos Patraquim, trazendo a interjeição conhecida da língua *changana*, “SAI-VUMA”, que expressa convicção, como “assim seja; amém”.

Como se vê, Patraquim reafirma seus vínculos com a dicção da poesia de combate, entretanto, nessa mesma apresentação do livro **Monção**, ele articula também os versos do poema de Pablo Neruda, em **Vinte Poemas de Amor e uma Canção Desesperada**:

Para sobreviver forjei-te como uma arma,
como uma flecha no meu arco, como uma pedra na
minha funda.

Mas desce a hora da vingança, e eu amo-te,
corpo de pele, de musgo, de leite ávido e firme”
(NERUDA *In* PATRAQUIM, 1980, p. 06).

A intertextualidade com os dois poemas expostos articula temáticas distintas e forja novas armas e vieses de escape para a realidade massacrante de um espaço e um contexto devastados pelos embates das décadas de 1970 e 1980; realidade ainda latente, já que a publicação do livro **Monção** (1980) acontece nesse cenário de destruição pós-guerra pela libertação colonial e no auge da disputa entre a FRELIMO e a RENAMO pelo poder político no país.

Ao falar sobre a “poesia de combate”, Patraquim declara, enfaticamente, que a considera muito redutora. Embora afirme não ser contra a poesia militante – pois, segundo ele, “toda poesia é militante em primeiro lugar” –, reconhece que o fazer poético não deve se abster do trabalho com a palavra, que diferencia a linguagem poética da referencial, como o faz Pablo Neruda, por exemplo. Nestes termos, Patraquim delibera sobre a “poesia de combate”:

Outra coisa é uma poesia redutora, pobre semanticamente, dirigida a um único referente, com palavras-chaves, estereótipos que todos nós conhecemos. Isso empobreceu toda uma gesta poética que estava a acontecer, e que a geração de 80 vai renegar e retomar outra vez, com preocupações de construção da tal moçambicanidade [...], e vai retomar aquelas que são as preocupações do mundo e dos poetas do mundo.
(PATRAQUIM *In* ALEIXO, 1999, p. 3)

O poeta moçambicano reconhece que, nos anos conturbados da presença colonial e da guerra política que desencadeou a libertação de Moçambique, a poesia de denúncia fez-se necessária. Passado esse período, porém, é tempo de

experimentar novas formas de escrita. Os poemas de combate escritos anteriormente por Noémia de Sousa e José Craveirinha já não bastariam neste momento, pois o contexto em que se vive clama por reconstrução, precisa de alternativas e de esperança para se acreditar em um amanhã de possíveis transformações.

É dele, sem dúvida, uma das mais inovadoras vozes da nova poesia moçambicana, aclamado por importantes críticos literários, como Ana Mafalda Leite (2013). As reverberações ideológicas do período de guerras (ainda que apareçam de maneira rasurada) perpassam a poesia de Luís Carlos Patraquim, tanto que Ana Mafalda Leite, posteriormente, retoma tais temáticas em prefácio para o livro **Vinte e tal Novas Formulações e uma Elegia Carnívora** (1992). Segundo essa estudiosa, o seu trabalho poético demarca a temática geral da exaltação ideológica, delineando um percurso de intertextualidade com outras vozes da poesia moçambicana.

É uma opção que se concretiza numa textualidade onde se revela e, ao mesmo tempo, se rasura a dimensão de natureza ideológica, que se inscreve, todavia, obtusa e transversalmente. Prática que se contrasta com a postura, muitas vezes vitoriosa do discurso mimético e pleno, erguido da então recente conquista da independência política (LEITE, 1992, p. 08).

Mesmo reiterando o diálogo com propostas anteriores, Patraquim tem a sua originalidade, traça um percurso próprio, reformulando a herança deixada por seus antecessores, para ajudar a compor um novo espaço na lírica moçambicana.

Assim como se constata na obra de Rui Knopfli e de outros poetas da Modernidade, Patraquim tem seu percurso fundado na metapoesia e no jogo onírico da linguagem, cultivando a intertextualidade em palavras e imagens. Seus textos fazem

referências não só a nomes conhecidos da literatura moçambicana, mas também à Pintura e a outras vozes artísticas universais: Arthur Rimbaud, Thomas Stearns Eliot, Marc Chagall, Pablo Neruda, Pablo Picasso, Carlos Drummond de Andrade, Craveirinha, Rui Knopfli, Virgílio de Lemos, Roberto Chichorro e tantos outros compõem o cenário dialógico e estético do processo criativo e textual desse autor.

Em um texto metapoético, “Saga para Ode”, a voz lírica traça os caminhos necessários para o exercício poético, quando estabelece:

SAGA PARA ODE

é preciso a distância para chegar
onde o poema parte e se parte no léxico verde do teu
corpo
com cinzas nocturnas e a madrugada nas mãos

é preciso o lugar ainda que doa
a emoção azul de sangrar por dentro
com o pensamento na galáxia terna do olhar

é preciso tudo como haver morte e flores
na raiz do vento dos braços inteiros que se deram
por um nome uma ideia rubra nos lábios da liberdade

é preciso ver musgo e alegria até as ilhargas
da tua imagem garça a deslizar
e sorver água na exuberância lustral dos teus seios
(PATRAQUIM, 1980, p. 55)

Nesses versos o eu-lírico percorre o corpo lexical do poema como se percorresse o corpo feminino. A manipulação da palavra poética, “fingere”, articula a saga do poeta ao dizer o que “é preciso” para se entoar o canto lírico. Os versos sinestésicos criam associações inesperadas como o “léxico verde”, a “emoção azul”, a “ideia rubra” e, por fim, a “tua imagem garça a deslizar”,

como os próprios sentidos múltiplos do poema.

No poema “Australírica”, publicado no livro **Monção** (PATRAQUIM, 1980), traz, no corpo do texto, invenções de linguagem próprias de Luís Carlos Patraquim. O poeta se vale de neologismos e experiências vocabulares inesperadas para criar e encenar um discurso inovador, nos planos sintático, lexical e semântico.

Em “Australírica”, o que se apreende de mais interessante é a especificidade da linguagem, que se reinventa, reafirmando estratégias poéticas anteriores. Patraquim trata, de forma visceral, essa multiplicidade de Moçambique, que sobressai pela leitura:

AUSTRALÍRICA
como dizer revolução sem eroniciar no tempo
este admirável corpo de dança a morna geografia do
ventre
o mênstruo que é de sangue
e um arco-íris o goma
e a espuma cristaliza sobre a pele

e agora na monção escultora litanistórica
quando a vertigem do vento
vem de vir em teu rosto a inteira
irisdição
canto porque o poema se come
desde o milho à palavra em combustão!
(PATRAQUIM, 1980, p. 25)

As reinvenções levadas a efeito no livro **Monção** são igualmente perceptíveis no campo lexical. Referimo-nos ao uso de neologismos, em processo de experimentação vocabular usado como artifício dessa nova expressão lírica. Patraquim apresenta a sua “invenlírca” concebendo o espaço de liberdade e invenção da escrita. Seus “invenlirismos” registrarão a “litanistórica”, que, como se vê no poema, tem a função de “eroniciar” o que o poeta chama de “australírica”.

O discurso erotizado de Luís Carlos Patraquim sobre o espaço resgata memórias de poetas como Virgílio de Lemos e Rui Knopfli que outrora cantaram o espaço geográfico do Índico e a mítica Ilha de Moçambique. Moraes (2015) em sua tese intitulada **Entre as savanas de aridez e os horizontes da poesia: a multifacetada geopoética de Rui Knopfli** estuda, especialmente, a lírica knopfliana mostrando a habilidade desse poeta para metaforizar o espaço Índico e suas ilhas. Ana Mafalda Leite aproxima a estética desse autor à de Patraquim e observa: “No fundo, Luís Carlos Patraquim envereda por percursos anteriormente experimentados com notável resultado, como é o caso exemplar da escrita localmente cosmopolita de Rui Knopfli” (LEITE, 2013, p. 128). Na obra desses poetas, a Ilha de Moçambique, por exemplo, será representada caleidoscopicamente. O exercício da palavra é o meio de reorganizar e (re)construir sentidos a partir dos fragmentos de memórias deixados neste espaço de contatos culturais e trânsitos ideológicos. Ana Mafalda Leite explica, ainda, que os vínculos de Patraquim com seus antecessores, além de expressar forte carga afetiva, são responsáveis por “rememorar, aditar, um percurso poético anterior, precursor, volumetrizando no enunciado de Patraquim um legado escolhido como tradição” (p. 11). As intertextualidades propostas reiteram “um espaço de prazer” (CORTEZ, *apud* LEITE, p. 11), como se na letra se corporificasse a nudez erótica da mulher desejada, da Ilha de Moçambique e da própria poesia.

Em belíssimo depoimento sobre “Porque ao princípio era o mar e a ilha”, Luis Carlos Patraquim nos diz:

Ilha, capulana estampada de soldados e morte. Ilha

elegíaca nos monumentos. Porta aviões de agoirentos corvos na encruzilhada de monções. De oriente a oriente flagelaste o interior da terra. De Calicut e Lisboa a lança que o vento lascivo trilou em nocturnos, espasmódicos duelos e a dúvida retraduzindo-se agora entre campanário e minarete. Muezzin alcandorado, inconquistável. Porque ao princípio era o mar e a Ilha. Sindbad e Ulisses. Xerazade e Penélope. Nomes sobre nomes. Língua de línguas e Macua matriciadas. (PATRAQUIM, *In SAUTE*, 1992, p. 55)

Pode-se perceber que a Ilha de Moçambique é uma forma metafórica para identidade moçambicana, pois nela aconteceram mestiçagens que produziram diversos sincretismos culturais: “Língua de línguas e Macua matriciadas”.

A escrita de Patraquim, como dito, estabelece diálogo com outros poetas, antecessores e posteriores, como seus precursores Virgílio de Lemos, Rui Knopfli e Glória de Sant’Anna; e os mais jovens Eduardo White e Nelson Saúte. Sua poesia será marcada pela força pictórica e rítmica que funda uma tradição poética na qual ele “se faz colector de sinais, versos, títulos, obsessões, afectos, estilos, tendências, desencontros, reinscritos no seu enunciado que, em amálgama, denuncia a ‘formulação’ de um diverso legado”. (LEITE, 2013, p. 128). O legado poético recebido por ele conflui, em seus poemas, em forma de estreitas identificações pictórias e literárias.

Reiterando o diálogo com **A Ilha de Próspero**, de Knopfli, Patraquim escreve o poema que homenageia a Ilha de Moçambique, *Muhípiti*, na língua macua:

MUHÍPITI

Para Ti, com a ilha, a Rui Knopfli

É onde deponho todas as armas. Uma palmeira
harmonizando-nos o sonho. A sombra.

Onde eu mesmo estou. Devagar e nu. Sobre

as ondas eternas. Onde nunca fui e os anjos
brincam aos barcos com livros como mãos.
Onde comemos o acidulado último gomo
das retóricas inúteis. É onde somos inúteis.
Puros objectos naturais. Uma palmeira
de missangas com o sol. Cantando.
Onde na noite a Ilha recolhe todos os istmos
e marulham as vozes. A estatuária nas virilhas.
Golfando. Maconde não petrificada.
É onde estou neste poema e nunca fui.
O teu nome que grito a rir do nome.
Do meu nome anulado. As vozes que te anunciam.
E me perco. E estou nu. Devagar. Dentro do corpo.
Uma palmeira abrindo-se para o silêncio.
É onde sei a maxila que sangra. Onde os leopardos
naufagam. O tempo. O cigarro a metralhar
nos pulmões. A terra empapada. Golfando. Vermelha.
É onde me confundo de ti. Um menino vergado
ao peso de ser homem. Uma palmeira em azul
humedecido sobre a frente. A memória do infinito.
O repouso que a si mesmo interroga. Ouve.
A ronda e nenhum avião partiu. É onde estamos.
Onde os pássaros são pássaros e tu dormes.
E eu vagueio em soluços de sílabas. Onde
Fujo deste poema. Uma palmeira de fogo.
Na Ilha. Incendiando-nos o nome.

(PATRAQUIM *in* SAÚTE, 2004, p. 466-467)

Esse poema, intitulado “Muhípití”, assume tendências que já se anunciam no primeiro livro de Patraquim, **Monção**, cujo título faz referência aos ventos sazonais, típicos dos períodos de alternância entre as estações chuvosas e as secas, comuns em áreas costeiras e tropicais. A palavra se relaciona diretamente com o Oceano Índico, onde esse fenômeno é acentuado. A opção por esse título evidencia a proposta estética de Patraquim e o seu compromisso com as temáticas do mar e das ilhas, eixo identitário da poética desse moçambicano.

Com dedicatória a Rui Knopfli, o poema “Muhípiti” – nome da Ilha na tradição macua – enuncia, repetidamente, o lugar onde o eu lírico encontrará a paz: “onde deponho todas as armas” / “Onde na noite a Ilha recolhe todos os istmos”. Nesse lugar desejado onde “os anjos/ brincam aos barcos com livros como mãos”, o eu poético se inscreve em um percurso iniciático, a partir do qual poderá ter contato com o espaço cantado por tantos poetas, no passado.

Em análise do poema “Muhípiti”, Ana Mafalda Leite (2013) acrescenta: “É nestes textos que a inscrição temática e histórica da Ilha de Próspero é reabsorvida e reconstituída, como invovação de um novo tempo nascente, qual umbigo concentracionário de memórias, corpo histórico e arquétipo primeiro” (LEITE, 2013, p. 131). Como se pode ver, a ilha descrita nesse poema assume o papel de lugar de origem, “umbigo concentracionário”, “arquétipo primeiro”. Mahípiti: lugar da memória de “um menino vergado ao peso de ser homem”.

Embora as imagens propostas a configurem como um lugar propício à evasão da subjetividade, algumas imagens da Ilha, como “A terra empapada. Golfando. Vermelha”, trazem à cena enunciativa as paisagens dos muitos embates que deixaram cicatrizes na própria paisagem geográfica, povoando-a de mutilações.

(Re)elaborando as temáticas do amor e do erotismo – concebido como “aquilo que na consciência do homem põe o ser em questão (BATAILLE, 1987, p. 27), do imaginário das ilhas do Norte de Moçambique –, a poética de Patraquim dialoga com a de Virgílio de Lemos e retoma a direção lírica abraçada, desde os anos quarenta até hoje, pelos poetas de Ibo, como assinala Carmen Lúcia Tindó Secco:

Tanto a produção lírica de Virgílio de Lemos, como as dos poetas referidos – Ana Mafalda Leite, Nelson Saúte e Patraquim – reinventam, através do voo da imaginação e da artesanaria do próprio fazer literário, os subterrâneos dos sonhos e mitos, fazendo com que estes funcionem como procedimentos libertadores de tensões sociais oriundas da repressão, do autoritarismo e do medo. (SECCO, 2012, p. 223)

Ao estabelecer diálogo com Virgílio de Lemos, Patraquim já declara o legado que escolhera como tradição. No prefácio do livro **Para fazer um mar** (LEMOS, 2001), Patraquim escreve: “o mar vem sendo na poesia virgiliana o agente transitivo que a simbólica lhe confere, espécie de tela para um exercício combinatório de elocução, incisão, registro cromático” (PATRAQUIM, *In* LEMOS, 2001, p. 7). Virgílio de Lemos, o “senhor das ilhas” (PATRAQUIM, *In* LEMOS, 2001, p. 7): poeta vanguardista cuja importância não foi menor do que a de inaugurar, na lírica moçambicana, uma nova dicção, propondo a libertação dos cânones coloniais que determinavam os rumos da literatura da época. Como já citado neste capítulo, Virgílio de Lemos, apesar de também ter praticado a literatura combativa e de cunho social, não se restringiu a ela, buscando novos espaços poéticos para expressão de desejos e de questões existenciais.

Na poética de Patraquim, se sobressai a escrita de Eros e da terra. O corpo erotizado é evocado em poema sem título, transcrito a seguir, publicado no livro **Monção**:

afasto as cortinas da tarde
porque te desejo inteira
no poema

e passas de capulana
teu corpo como as dunas
plantadas de pinheiros

rumorejando perto

a fúria das ondas
caindo brandas
no meu gesto
(PATRAQUIM *In* SAÚTE, 2004, p. 462)

Evocando imagens como “teu corpo como as dunas / plantadas de pinheiro”, Patraquim erotiza o espaço que percebe. É possível sentir a pulsação da poesia, anunciada desde o início do poema: “afasto as cortinas da tarde / porque te desejo inteira no poema”. A palavra erotizada apreende a paisagem em que tudo está em movimento, como “a fúria das ondas caindo brandas no meu gesto”. A ideia do duplo amoroso, aqui, se desdobra em várias imagens: o eu e o tu, a palavra e o poema, o poeta e a paisagem. A aparência serena da mulher desejada vestida de capulana, que transita a tarde/à tarde (na memória e no poema) é contraposta pela “fúria das ondas / caindo brandas”, como os próprios pensamentos do eu-lírico. Antíteses que aguçam os sentidos dos leitores e os fazem fruir a beleza desses versos metapoéticos.

Em outro texto, “Canção”, a voz lírica de Patraquim personifica a fala do amor, de modo a anunciar as diversificadas formas assumidas por sua chegada:

CANÇÃO
Para a Paula

chegarei com as árvores
meu amor ao som do sangue
às catedrais do puro gesto
com o grito e as aves
marítimas dentro das sílabas
ao breve cume da espuma
mãos nas mãos chegarei

chegarei com as espadas
areia verde da planície
ao tutano meu amor da fome
com os frutos nos teus olhos
amante vento à espera
ao sexo nuclear do mundo
nervo a água chegarei

chegarei nas manhãs suadas
da voz meu amor liberta
à nocturna onda do poema
com as aves dentro do grito
ou só marítimo eco
à raiz exígua dos cristais
morte a morte chegarei

chegarei de pé ao silêncio
que vaza meu amor nos rios
remo a canto deslumbrados
contigo ao princípio chegarei

(PATRAQUIM *In* SAÚTE, 2004, p. 464-465)

A canção dedicada à esposa, Paula, encena a linguagem do desejo, a possibilidade do Eros verbalizado. Mais uma vez, o “gesto” da/na escrita evocará o amor que se extravasa pelas palavras. A temática amorosa presente na obra de Patraquim será, mais tarde, retomada por Eduardo White.

A leitura da obra poética de Patraquim evidencia o que observa Fátima Mendonça quando entende a tendência da poesia moçambicana das últimas décadas do século XX, como cunhada na “percepção do cosmos através do conhecimento erótico” (MENDONÇA, 1989, p. 7). Essa tendência erótico-amorosa, ressaltada por Mendonça, também pode ser identificada em obras de poetas anteriores, como Virgílio de Lemos e Rui Knopfli. Luís Carlos Patraquim sabe dinamizar esses aspectos, recria e recicla as experiências colhidas em obras de seus antecessores, (re)elaborando-as como produtos originais.

Analisando-se a lírica patraquimiana, evidencia-se a erotização dos elementos geográficos. A ilha de Moçambique é erotizada, assim como a figura feminina. O Oceano Índico, como espaço de trânsitos, ganha novos significados e, conforme afirma Secco: “se mostra como imenso reservatório mítico do inconsciente afro silenciado pela conquista e colonização lusitanas” (SECCO, 1999, p. 7); assim como a palavra que assume a hibridação e se faz travessia.

Referências

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CHICHORRO, Roberto; PATRAQUIM, Luís Carlos; LEITE, Ana Mafalda. **Mariscando luas**. Lisboa: Vega, 1992.

LEITE, Ana Mafalda. Escrevo, não obstante, um país solar. *In*: PATRAQUIM, Luís Carlos. **Vinte e tal novas formulações e uma elegia carnívora**. Lisboa: Ed. ALAC, 1991. p. 7-13.

LEITE, Ana Mafalda. **Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais**. Lisboa: Edições Colibri, 2013.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas**. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, Edições Colibri, 2014.

MENDONÇA, Fátima. **Literatura moçambicana: a história e as escritas**. Maputo: Faculdade de Letras / Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mandlane, 1989.

MORAES, Viviane Mendes de. **Entre as savanas de aridez e os horizontes da poesia: a multifacetada geopoética de Rui Knopfli**. Orientadora: Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco; co-orientadora: Ana Mafalda Leite. 2015. 250 f. Tese (Doutorado

em Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa) - Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas e Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

PATRAQUIM, Luís Carlos. **Monção**. Maputo: Edições 70, 1980.

PATRAQUIM, Luís Carlos. **Vinte e tal novas formulações e uma elegia carnívora**. Lisboa: Ed. ALAC, 1991.

PATRAQUIM, Luís Carlos. Os barcos elementares. *In*: PATRAQUIM, Luís Carlos. **Vinte e tal novas formulações e uma elegia carnívora**. Lisboa: Ed. ALAC, 1991. p. 41-42.

SAÚTE, Nelson; SOPA, António. **Ilha de Moçambique pela voz dos poetas**. Lisboa: Edições 70, 1992.

SAÚTE, Nelson (org.). **Nunca mais é sábado**: antologia de poesia moçambicana. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1999.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique e alguns outros diálogos**. Rio de Janeiro: ABE Graph; Barroso Produções Editoriais, 2003.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. O imaginário das ilhas em alguns poetas moçambicanos. **Revista Camoniana**, v. 18, p. 15-27, 2006.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. Revisitações Poéticas e Pictóricas da Ilha de Moçambique. **Revista Eletrônica Abril**. Revista do NEPA/UFF, Niterói, v. 5, n. 9, p. 205-217, nov. 2012.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **Afeto & Poesia. Ensaios e entrevistas: Angola e Moçambique**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

Metáforas da navegação na lírica brasileira contemporânea de autoria feminina

Rafael Quevedo*

Resumo

Propõe-se uma reflexão acerca do emprego de uma metáfora pertencente ao patrimônio da poesia ocidental, a metáfora náutica, na obra das poetisas brasileiras contemporâneas Ana Cristina Cesar (1979), Orides Fontela (1983), Neide Archanjo (1984), Hilda Hilst (1989) e Maria Lúcia dal Farra (2012). Para esse objetivo, discute-se o arcabouço simbólico do tema náutico e da metáfora marinha, verificam-se casos exemplares de seu emprego colhidos da tradição e, por fim, parte-se para a análise do *corpus* tentando averiguar possíveis deslocamentos, variações e marcas que sirvam como indício de uma reconfiguração feminina da metáfora poética da viagem marítima.

Palavras-chave: Metáfora Náutica. Poesia brasileira contemporânea. Autoria Feminina.

* Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB); mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). É Professor Adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMA (PGLetras-UFMA).

Navigation Metaphors On Brazilian Contemporary Lyric Of Female Authorship

Abstract

It is proposed a reflection upon the use of a metaphor which is part of the western poetry heritage, the nautical metaphor, on the works of brazilian contemporary female poets Ana Cristina Cesar (2013), Orides Fontela (1983), Neide Archanjo (1984), Hilda Hilst (1989) and Maria Lúcia dal Farra (2012). For this aim, it is discussed the symbolic framework of the nautical topic and the marine metaphor, it is observed model cases of its use derived from tradition and, lastly, we set sail for the analysis of the corpus attempting to inquire possible shifts, variations and marks which can become a sign of a female reset of the sea travel poetic metaphor.

Keywords: Nautical Metaphor. Brazilian Contemporary Poetry. Female Authorship.

Recebido em: 14/07/2020 // Aceito em 23/11/2020

I

O epigrama X: 65 do grego Paladas de Alexandria, aqui transcrito na tradução de José Paulo Paes, é um dos tantos remotos registros literários do emprego da metáfora náutica:

Navegação perigosa, a vida: em meio às tempestades,
somos às vezes mais de lastimar que naufragos.
Tendo como piloto de nossas vidas a Fortuna,
incertamente é que vogamos no mar alto;
uns fazem boa viagem, outros ao contrário,
mas todos chegam ao mesmo porto sob a terra.

(PALADAS DE ALEXANDRIA, 2001, p. 67)

A articulação metafórica entre vida e navegação é um daqueles lugares-comuns da poesia que parecem não sofrer desgaste. Seja se nos deparamos com a Fortuna ao leme, como no caso do epigrama citado, seja na ausência de quem se acha “andando em bravo mar, perdido o lenho” na bela associação entre a viagem marítima desgovernada e o desassossego amoroso em Camões, seja, enfim, nos poemas contemporâneos que compõem o *corpus* deste artigo, o tema da aventura marítima foi e continua sendo objeto de diversas apropriações. Nos textos medievais dos **Carmina Burana** a paixão comparada à situação de estar à deriva já se fazia presente:

Tanta gente
balança em sua mente
quando o assunto é amor;
a jangada, a âncora faltando,
nas ondas vai vagando:
assim a esperança ou o medo agita
quem por Vênus milita.

(CARMINA BURANA, 1994, p. 43)

Figura entre os exemplos paradigmáticos de seu emprego na lírica portuguesa o soneto de Camões, transcrito a seguir, cuja herança petrarquista¹ do amor como experiência perturbadora teve inegável presença na configuração que o português quinhentista deu ao *topos*:

Busque Amor novas artes, novo engenho,
para matar-me, e novas esquivanças;
que não pode tirar-me as esperanças,
que mal me tirará o que eu não tenho.

Olhai de que esperanças me mantenho!
Vede que perigosas seguranças!
Que não temo contrastes nem mudanças,
andando em bravo mar, perdido o lenho.

Mas, conquanto não pode haver desgosto
Onde a esperança falta, lá me esconde
Amor um mal, que mata e não se vê.

Que dias há que n'alma me tem posto
Um não sei quê, que nasce não sei onde,
Vem não sei como, e dói não sei porquê.
(CAMÕES, 2006, p. 85)

Atentemos, entretanto, para um fator importante nessa associação: o leme do barco (leia-se, a condução da vida) escapa ao controle do timoneiro tanto no caso do poema grego (cuja condução da nau está a cargo da Fortuna) quanto no eu poético camoniano, à deriva, como vimos, devido à angústia amorosa, esse tão conhecido “não sei quê, que nasce não sei onde,/vem não sei como, e dói não sei porquê.” Insistamos, portanto, no valor

¹ O poema de Camões dialoga bastante de perto com o seguinte soneto de Petrarca no qual a paixão, experiência dilemática e conflituosa, é comparada a estar numa barca sem governo: “Se amor não é, qual é meu sentimento? Mas se ele é amor, por Deus, que coisa é e qual?/Se boa, de onde lhe vem a ação moral?/Se má, por que é tão doce o seu tormento?//Se eu ardo por querer, por que lamento?/Se a meu mau grado, lamentar que val?/Ó viva morte, ó deleitoso mal,/tanto em mim podes sem consentimento.//E se eu consinto, sem razão pranteio./Em tão contrário vento, em frágil barca/me encontro em alto mar e sem governo://vazia de saber, de erro ela se arca,/tanto que não sei bem o que anseio,/e tremo no verão e ardo no inverno. (PETRARCA, 2014, p.239). Cf. também, sobre esse mesmo tema, o soneto “Meu navio passa pleno de olvido”.

simbólico inscrito no cerne da metáfora para cuja elucidação poderá contribuir o seguinte trecho de um conhecido dicionário de símbolos:

O processo psicológico adota frequentemente a metáfora do navio e da viagem – estabelecer um objetivo e seguir um curso, descobrir onde estamos em relação ao centro, a viagem do herói mítico que confere circun-navegação consciente dos aspectos não traçados da personalidade. “Navio” é há muito uma analogia para um todo que depende da cooperação das partes e do que é governado por um “capitão”. A filosofia clássica retratou o corpo humano como um navio no qual a alma ponderada é o timoneiro. O estado é retratado como um navio, no qual os bons cidadãos cooperam para assegurar a sua prosperidade. A Igreja cristã é comparada a um navio, cujo mastro é a cruz ou o campanário. O naufrágio sugere assim um vaso puxado para o vórtice das energias demasiado esmagadoras de suportar, ou um vaso cuja estrutura é inerentemente instável ou é destruído nas rochas mortais das atitudes malignas, da má liderança do “capitão” ou da ineficácia ou anarquia da “tripulação”. (MARTIN, 2012, p. 452)

A passagem como um todo interessará ao curso destas reflexões. Porém, um trecho, em especial, requer maior atenção já nestes primeiros passos: “Navio” é, há muito, um dos termos de uma analogia para um todo que depende da cooperação das partes que o compõem e, sobretudo, de quem as capitaneie. Assim, visto no detalhe, esse importante aspecto simbólico da metáfora lança ainda mais luz sobre os poemas ora referidos. Em se tratando de um caso de subordinação entre aquele que governa e os governados, é sobre uma relação de poder que se estrutura a metáfora. É preciso subjugar as paixões, diria o filósofo grego, pois a alma é como um barco e a razão deverá empunhar o leme a fim de evitar o naufrágio. Como no exemplo de Camões e seu intertexto petrarquista, o corpo é uma barca frágil, à mercê da

impetuosidade do mar, leia-se, a força das paixões.

Torna-se, assim, mais visível a problemática nuclear que a metáfora náutica encerra: a tensão entre, de um lado, o imprevisível e as adversidades e, de outro, a arte de capitanear, de garantir o equilíbrio e o êxito da travessia. Tal esquema simbólico permite com que a metáfora possa ser empregada nos mais diversos âmbitos, não apenas no psicológico, no político e no religioso, tal como informado na citação acima, mas também em outras esferas, como a da composição poética, conforme veremos mais adiante.

Entretanto, tais aspectos constitutivos da metáfora náutica permitem entrever uma outra ordem de questões que aqui se fará presente dada a particularidade do *corpus* abordado, a saber: em se tratando de poemas escritos por mulheres, é possível observar uma transfiguração significativa da matéria metaforizada? A autoria feminina desarticula de algum modo o esquema de “capitaneamento” de forças, tão marcadamente masculino? Tais indagações atravessam estas considerações que servirão, se não para encerrá-las, pelo menos para fornecer alguns elementos que possam, assim esperamos, ajudar a formulá-las melhor.

Na seção a seguir, portanto, examinamos alguns casos emblemáticos do emprego da metáfora náutica em domínios tradicionalmente pouco habitados pela presença feminina. A ideia é montar um quadro representativo, ainda que sumário, do lugar da mulher dentro da temática em questão para, no tópico posterior, partir para a análise do *corpus* composto por poetisas brasileiras cujas obras, escritas entre 1980 e 2012, trataram do *topos* náutico.

II

vem navio
vai navio
vir navio
ver navio
ver não ver
vir não vir
vir não ver
ver não vir
ver navios
(CAMPOS, 2008, s/p)

Consta nos relatos de Plutarco, o historiador, o episódio de Pompeu que, encarregado de fazer um transporte de trigo até Roma, partindo do Egito, deparou-se com condições meteorológicas extremamente adversas. Sob clamores de amigos para que não embarcasse, teria respondido o magistrado romano que navegar é necessário, viver não é necessário.

Dante Tringali (1995), importante latinista e tradutor brasileiro, identifica na obra de Horácio um ponto de vista diametralmente oposto ao do arrojado Pompeu. Sua obra conteria, portanto, uma mensagem inversa, ao propor que o mais importante é viver e que viajar é não apenas desnecessário, como ameaçador a tudo que verdadeiramente importa na vida:

O que importa é viver bem, morando num lugar seguro, de preferência no campo, desfrutando o dia, o dia que passa. Não o seduzem as viagens, máxime, por mar. Não gostaria de viver perigosamente, como Nietzsche! Em vez de viajar, apraz-lhe gozar os ingênuos prazeres do lirismo que derivam do ócio, de um doce ócio, onde nas festas se celebra o festim. (TRINGALI, 1995, p. 153-154)

Outra informação a respeito do longínquo tema literário da

viagem marítima nos é dada pela valiosa obra de Ernst Robert Curtius, o **Literatura europeia e Idade Média latina** (2013), em seu estudo sobre a “metáfora náutica”: o ato de navegar associado à escrita de uma obra literária. Os exemplos arrolados pelo filólogo alemão mostram tratar-se de um lugar-comum da “tradição poético-retórica da latinidade medieval” o referir-se à escrita de um poema como equivalente metafórico de uma viagem marítima: “o poeta torna-se marinheiro; e seu espírito ou sua obra, o barco” (CURTIUS, 2013, p.176). Assim escreveu Dante, por exemplo, no “Purgatório” (I, 1 e ss.): “A singlar melhor água eis que o batel/De meu engenho segue, a vela inflada”. Segundo Curtius, na época de Dante a metáfora já se encontrava cristalizada como um *topos* cujas raízes, entretanto, remontam à Antiguidade latina, tal como atestam os trechos de Virgílio, Ovídio, Manílio, Estácio, entre outros citados na referida obra. Em tais autores encontram-se formulações que se referem à composição poética como ato de velejar, ao poeta épico como aquele que “viaja num grande navio sobre o largo mar; o lírico numa pequena canoa e pelo rio.” (CURTIUS, 2013, p.175) ou a alusão ao início da obra como o ato de “soltar as velas”. O término do trabalho de criação literária é referido como ato de recolhimento das velas e, por fim, as dificuldades da escrita são associadas aos percalços e perigos da navegação.

O terceiro emprego da navegação na literatura nos é ainda particularmente importante para a produção de língua portuguesa: trata-se da aventura marítima como motivo épico, já conhecido da Antiguidade, mas que ganhou em Camões uma dimensão especial. Nesse âmbito, o que se afigura relevante aos nossos propósitos é que os percalços e perigos, bem como o êxito da viagem, permitem-se ser lidos como extensão de valores e

qualidades masculinos, como se pode depreender de um rápido apanhado semântico apenas das estâncias que compõem a proposição do grande épico lusitano: “barões assinalados”, “perigo”, “guerra”, “força”, “edificaram”, “dilatando”, “devastando”, o que nos autoriza concluir que o próprio fator heroico é constituído por elementos marcadamente masculinos.

Coloquemo-nos, portanto, a conjecturar acerca do lugar da mulher nas situações acima descritas a começar pela última, a poesia épica, levando em consideração o exemplo que nos é mais próximo, **Os Lusíadas**. Tomemos, para tais fins, a seguinte consideração de Christina Ramalho em seu livro **Elas reescrevem o épico**:

[...] Em contraposição à figura do herói, a figura da mulher tinha seu papel em duas dimensões paralelas; ou eram deusas e musas, atuando na dimensão mítica, ou eram mulheres, mortais, atuando na dimensão real. Em ambas as dimensões, sua função era contribuir para o heroísmo do homem, quer por uma influência positiva, que por uma influência negativa, ou seja, tanto através do amor, quanto através do ódio, as figuras femininas serviam de instrumento para a formação do herói. Paralelamente, tínhamos também a figura feminina da musa inspiradora atuando sobre o poeta, contando, através dele, o percurso do herói. [...] (RAMALHO, 2003, p. 207-208.)

Desse modo, tem-se a atuação feminina em **Os Lusíadas** situada, por assim dizer, num lugar que ladeia a ação heroica, contribuindo para seu êxito em pelo menos três planos: o plano metapoético (a invocação às tágides por parte do narrador), o plano mítico (a importante contribuição de Vênus para os lusitanos), o plano diegético (o episódio de Inês de Castro) e, ainda, um plano simbólico/utópico (o papel das ninfas no encontro amoroso com os navegantes, especialmente de Tétis

como mediadora da epifania da máquina do mundo no episódio final do poema). Trata-se, como se vê, de uma importância que se poderia chamar de coadjuvante à ação épica.

Em se tratando, por sua vez, do lugar do feminino na poesia tradicional sobre navegação é talvez possível aplicar o mesmo conhecido adágio dos marinheiros sobre a mulher não ser bem-vinda a bordo, o que também se deixa verificar no exemplo da metáfora náutica estudada por Curtius, uma vez que, levando em consideração um contexto de produção literária majoritária ou eminentemente masculina (como é o caso do romano, onde a metáfora se cristaliza), não há sequer o que possa ser trasladado do plano real para o plano figurado e que sirva como indício para se pensar marcas de autoria feminina figuradas na metáfora da escritura poética como navegação.

Outros tantos exemplos colhidos da poesia portuguesa poderiam ser evocados a fim de situar o lugar feminino à margem do protagonismo quando o que está em jogo é a viagem marítima na poesia. Apenas mais um, pelo que há de emblemático na sua imagem: A conhecida cantiga de amigo de Martim Codax “Ondas do mar de Vigo”:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo!
e ai Deus, se verrá cedo!

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado!
e ai Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro!
e ai Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amado,
o por que hei gram cuidado!

e ai Deus, se verá cedo?²
(CODAX, 1998, p. 68)

Lê-se o apelo do sujeito lírico feminino e seu endereçamento ao mar: “vistes meu amigo/amado?” de onde se subentende ter o amado partido em viagem marítima, colocando essa mulher ficcional numa outra figuração do lugar feminino, este eminentemente passivo, a saber: o da espera pelo homem que partiu em viagem marítima, cuja figura mais arquetípica é sem dúvida a fiel Penélope de Homero (vinte anos à espera do retorno do amado Odisseu). O tema foi lembrado por Chico Buarque e Dorival Caymmi³ nas canções “Mulheres de Atenas” e “É doce morrer no mar”, respectivamente, e, em outra configuração (o do sofrimento materno), por Fernando Pessoa em “Mar português”: “Ó mar português, quanto do teu sal/ São lágrimas de Portugal/ Por te cruzarmos quantas mães choraram [...]” (PESSOA, 2001, p. 48). Tais exemplos já bastam para completar o quadro que pretendemos apresentar da “mulher a ver navios”, leia-se: o lugar da mulher na poesia tradicional de temática relacionada à viagem marítima. Com o risco de algumas simplificações, esses lugares poderiam ser assim designados: 1 – o não-lugar (ou seja, a inexistência ou escassa representatividade feminina no quesito autoria); 2 – o lugar da espera: representação do feminino à espera do retorno do amado; 3 – o lugar coadjuvante em que personagens femininas orbitam em torno do protagonismo masculino atuando com maior ou menor importância, a depender

2 Na tradução de Natália Correia: “Ai ondas do mar de Vigo,/se vistas o meu amigo,/dizei-me: voltará cedo?//Ondas do mar levantado/se vistas o meu amado,/dizei-me: voltará cedo?//Se vistas o meu amigo,/aquele por quem eu suspiro/dizei-me: voltará cedo?//Se vistas o meu amado,/que me pôs neste cuidado,/dizei-me: voltará cedo?” (CORREIA, 1998, p. 69)

3 A canção de Caymmi está sem dúvida mais próxima do esquema retórico das cantigas de amigo: “A noite que ele não veio foi/ Foi de tristeza pra mim/Saveiro voltou sozinho/Triste noite foi pra mim/É doce morrer no mar...” (CAYMMI, 1943). A letra de Chico Buarque, entretanto, é mais enfática quanto ao papel da submissão feminina: “Quando eles embarcam soldados/Elas tecem longos bordados/Mil quarentenas/E quando eles voltam, sedentos/Querem arrancar, violentos/Carícias plenas, obscenas/ [...] Elas não têm gosto ou vontade/Nem defeito, nem qualidade/Têm medo apenas/Não tem sonhos, só tem presságios/O seu homem, mares, naufrágios/Lindas sirenas, morenas [...]” (HOLLANDA, 1976)

do caso.

III

Passamos agora ao segundo momento deste artigo dedicado à poesia contemporânea de autoria feminina e à hipótese da redistribuição ou recolocação dos lugares do feminino nessa produção poética. O *corpus* selecionado é composto de sete poemas, pela ordem: “Amor” de Maria Lúcia dal Farra (2012), “Odes” e “Nau III” de Orides Fontela (1983), “Recuperação da adolescência” e “nada, esta espuma” de Ana Cristina Cesar (1979), o poema XVII do livro **Amavisse** (1989) de Hilda Hilst e um fragmento do II canto do poema épico-lírico de Neide Archanjo, **As marinhas** de 1984. Aqui será empregada a leitura cruzada dos poemas, no intuito de detectar as intersecções de seus campos semânticos que se deixam apreender como releituras dos lugares da tradição arrolados anteriormente. Devido à estratégia de leitura empregada que exige o cruzamento dos poemas entre si, optamos por transcrevê-los todos de uma única vez e, em seguida, estabelecer os comentários. A numeração dos poemas tem como intenção facilitar ao leitor os cotejos e os paralelos que serão propostos, bem como a localização das citações.

1. AMOR

A hipótese de navegação
reside sempre
em acordos tácitos:
da maré com o sol, com a lua,
do sal com a palma das mãos
(harmoniosas no mergulho).

Para além destes

é preciso saber dos ventos,
da tensão das rochas,
do equilíbrio dos fundos.

Só então estabelecer a rota
e guiar-se em direção
a quantos naufrágios
a vontade do mar

permitir.

(DAL FARRA, 2012, p. 24)

2.

No mar interior em que
olhosvivências se tramam
no mar estruturado
de olhares em que a vida
se adensa, não há fálhas

e onde tudo é vivo nenhum
barco furtivo se aventura.

Reteso o arco e o
sonho

espero:

nada mais é preciso.

(FONTELA, 2006, p. 172)

3. NAU (II)

Um barco
fende — tranquilo — o mar
(o amor) transporta
— voo profundo — o esplendor
do silêncio.

Um barco
fende o rumor do mar
transporta
— silente ânfora — a
imortal lucidez do branco

a
siderante impossível

primavera.

(FONTELA, 2006, p. 183)

4.

recuperação da adolescência
é sempre mais difícil
ancorar um navio no espaço

(CESAR, 2013, p. 17)

5.

nada, esta espuma
Por afrontamento do desejo
insisto na maldade de escrever
mas não sei se a deusa sobe à superfície
ou apenas me castiga com seus uivos.
Da amurada deste barco
quero tanto os seios da sereia.

(CESAR, 2013, p. 27)

6.

As barcas afundadas. Cintilantes
Sob o rio. E é assim o poema. Cintilante
E obscura barca ardendo sob as águas.
Palavras eu as fiz nascer
Dentro da tua garganta.
Úmidas algumas, de transparente raiz:
Um molhado de línguas e de dentes.
Outras de geometria. Finas, angulosas
Como são as tuas
Quando falam de poetas, de poesia.

As barcas afundadas. Minhas palavras.
Mas poderão arder luas de eternidade.
E douradas, de ironia as tuas
Só através da minha vida vão viver.

(HILST, 2017, p.450)

7.

A mão que trabalha agora sobre o papel
poderia construir barcos
que depois empurraria mar adentro.

os dedos seguram o lápis como um leme
e o papel, água lisa e limpa,

espera os ventos.
Escolhi uma matéria
para exercer o meu ofício:
o mar
e ando contando suas gotas.
Lavor admirável o meu
metida nesses abismos
onde a lógica cartesiana
ou a consciência rondam apenas
a borda e a superfície.
O fundo é pedra filosfal.
Terra: $\frac{3}{4}$ de água. Escapar como?
(ARCHANJO, 1984, p. 38)

Baseado num critério temático, é possível dividir os poemas selecionados em dois grupos: o primeiro, que estabelece um cruzamento entre a navegação e a temática amorosa (poemas 1, 3 e 4) e o segundo que aproxima a metáfora náutica da reflexão metalinguística (2, 5, 6 e 7). Tal divisão mostra-se, entretanto, assumidamente imperfeita, pelos seguintes motivos. Em primeiro lugar, o poema de Hilda Hilst deveria se situar na interseção entre o primeiro e o segundo grupo na medida em que, embora pareça dominante o fator metalinguístico do poema, a criação poética aparece associada a um amor carnal (“um molhado de línguas e de dentes”), fazendo o poema deslizar, portanto, para a temática amorosa. Por outro lado, o dístico “recuperação da adolescência”, a rigor, não se encaixaria em nenhum agrupamento. Optamos, meio arbitrariamente, por inseri-lo no primeiro, levando em consideração a sugestão fornecida pela palavra “adolescência”, aqui associada às primeiras experiências no campo das aventuras amorosas. Por fim, o poema 3 também pode ser lido pela ótica da metáfora náutica como escrita do poema, tal como tentaremos demonstrar mais adiante. Em ambos os grupos, portanto, encontra-se formulada, de alguma maneira,

a tensão entre, de um lado, o inesperado/imprevisível e, de outro, o cálculo/planejamento dos riscos, remetendo esse tipo de poesia ao antigo dilema ilustrado pela oposição Pompeu/Horácio. Em suma: trata-se de figurar tanto o fazer poético quanto a investida amorosa, como formas de aventura. Vejamos como isso se dá nos poemas do primeiro grupo.

O título (“Amor”) do poema de Dal Farra fornece a chave por meio da qual devemos entender a metáfora da navegação (verso 1) por ela desenvolvida. A aventura marítima pressupõe um plano prévio (previsão) a ser estabelecido entre os fatores que lhe dizem respeito, muito embora o eu lírico se mostre cômico do naufrágio que lhe espera.

O poema “Nau II” de Fontela também lida com a identificação entre navegação e amor explicitada na intromissão da palavra no terceiro verso, quebrando o esquemático e quase geométrico paralelismo entre as duas primeiras estrofes e decifrando, por assim dizer, a metáfora em jogo. De maneira semelhante ao poema de Dal Farra, este se encerra, também, com uma nota de fatalismo, análoga ao naufrágio do primeiro, na medida em que se fala sobre uma “siderante impossível primavera”. A julgar tanto pelo caráter fulminante, aniquilador ou atordoante (acepções possíveis para o termo “siderante”), quanto pelo taxativo adjetivo “impossível”, tem-se que a primavera, estação associada ao florescimento (inclusive da própria poesia⁴) permanece inviável.

O dístico de Ana Cristina Cesar que, por inferência, foi aqui associado à temática amorosa, permite ser lido, em sentido mais amplo, como metáfora da instabilidade ou suprema falta

⁴ Menciono aqui a irônica passagem da *Carta aos Pisões* em que Horácio alega não ser bom poeta por “não purgar a bile quando da chegada da primavera” e também a investida irônica do rei trovador Dom Dinis contra o trovadorismo provençal que só “trobam no tempo da flor”. Sua poesia seria, portanto, mais sincera, dado que independe da estação do ano para expressar o amor.

de ancoragem na vida, numa condensada representação do que é estar à deriva, existencialmente falando.

É da imprecisão ou do fracasso dos “acordos” (poema 1) e da “lucidez” (poema 3) que tratam os poemas do primeiro grupo, como a sinalizarem para o risco que é a travessia da vida ou do encontro amoroso com o outro, pois ambos guardam elementos da ordem do imponderável (o rumo dos ventos, as profundidades, as rochas etc.). Nesse sentido, os poemas em questão parecem recuperar o dilema Pompeu/Horácio menos pelo impasse por eles estabelecido (sobre ser necessária ou não a viagem) do que pela leitura que Pessoa deu ao tema em seu “Palavras de pórtico” ao traduzir o antigo adágio não como “viajar é necessário, viver não é necessário”, mas sim como “navegar é preciso, viver não é preciso”, enriquecendo a frase com a ambiguidade do termo “preciso” que pode ter o valor tanto de necessidade, condizente com o original latino, quanto de precisão, mais próximo do sentido observado nos poemas das autoras. Nas entrelinhas dos poemas comentados tem-se, portanto, que o amor e a vida são “viagens” imprecisas, aventuras que não se deixam premeditar ou planejar previamente.

Os poemas que compõem o segundo grupo poderiam ser abordados, assim propomos, como releituras da metáfora náutica de base metalinguística, conforme assinala Ernst Curtius. O mar surge como metáfora da interioridade no poema 2, tema contraditoriamente ao mesmo tempo eletivo (“escolhi uma matéria [...] o mar”) e inescapável (“escapar como?”) no poema 7 e imperativo no poema 5 (“por afrontamento do desejo/ insisto na maldade de escrever”). Por fim, no poema 6, o rio (e não o mar onde as barcas navegam) identifica-se com o próprio suporte do poema, a folha, sob a qual as palavras existem como

barcas afundadas. Chama a atenção a dúbia representação da poesia a um só tempo como discurso malogrado, figurado na ideia do naufrágio que aí aparece como “barcas afundadas”, e o poder imortalizador da poesia (“minhas palavras [...] poderão arder luas de eternidade”), antigo *topos* a que tantos poetas recorreram.

Convém atentar, também, para algo que se refere ao âmbito da criação poética propriamente dita e que aparece em alguns desses exemplos (nos poemas 2, 3, 5 e 7) na forma da vitória do imponderável sobre o cálculo ou, se quisermos, da inspiração (“reteso o arco e o sonho/ espero...”, poema 2; “espera os ventos”, poema 7; “se a deusa sobe a superfície”, poema 5) sobre a elaboração consciente.

No poema 7, ao referir-se à poesia como “lavor admirável”, a fórmula soa arcaizante no que ecoa tanto das lições horacianas sobre o trabalho de lapidação do poema quanto da profissão de fé bilaquiana. Logo em seguida, as expressões “lógica cartesiana” e “consciência” completam o campo semântico da criação como trabalho consciente, campo esse logo posto por terra (ou seria melhor dizer, por água abaixo) nos últimos versos onde se lê que essas coisas “... rondam apenas/ a borda e a superfície já que ao fundo pertence o que é da ordem do insondável e do misterioso, justamente o lugar onde está guardada a pedra filosofal⁵: “Escapar como?”. Há ainda a considerar o “nada mais é preciso” que encerra o poema 2 e que se deixa ler na ambiguidade conferida ao termo pela tradução pessoana, ou seja, nas profundezas do “mar interior” impera a imprecisão da aventura ou nada mais é necessário quando se dispõe do “arco retesado” e do “sonho”.

Por fim, o poema 5 recupera o homérico tema sirênico,

⁵ Desnecessário lembrar que o símbolo alquímico da “pedra filosofal” associa-se ao poder de transmutar metais comuns em ouro. O paralelo com a criação poética é, portanto, evidente.

subvertido em seu sentido original. No poema de Ana Cristina Cesar, o eu lírico se diz colocado na amurada do barco desejando “os seios da sereia”. Nesse sentido, a inversão consistiria no fato de que as sereias, tradicionalmente representadas como aquelas que desencaminham da viagem e não as que a orientam aparecem, agora, como objetos do desejo do eu lírico que se vê em meio a uma crise de criação poética.

Finalizamos aqui a leitura cruzada dos poemas cômico, todavia, de que o que foi alinhavado não esgota as possibilidades interpretativas. Passemos, então, às conclusões acerca do que foi colocado.

IV

As três principais condutas anteriormente assinaladas como tradicionais no que diz respeito ao lugar do feminino na poesia que abordava a metáfora náutica, a saber, o não-lugar, o lugar da espera e o lugar de coadjuvante, parecem expurgadas dos poemas aqui comentados. Independentemente de ser ou não um efeito, no texto, de um fator extratextual, ou seja, sem querer afirmar uma relação causal entre, de um lado, a apropriação de um temário historicamente masculino por parte de escritoras mulheres e, de outro, os deslocamentos e variações observados na construção das metáforas náuticas nesses poemas, interessa, neste momento do trabalho, pensar de que maneira se coloca o feminino no universo desses sete poemas.

Convém observar, portanto, que apenas um dos poemas possui, marcadamente assinalado, um traço de gênero. Trata-se do verso “metida nesses abismos”, do poema de Archanjo (n.7). Nos demais, os contornos do lugar da voz feminina são menos

nítidos, exceto se considerados a partir das obras em que estão inseridos. Nesse caso tornar-se-ia mais fácil rastrear uma unidade da voz lírica feminina em algumas obras como **As marinhas**, **Alumbramentos**, **Amavisse** e talvez menos em **Alba** e **Cenas de abril**.

Entretanto, chama a atenção a diferença na maneira de dispor a interrelação entre o masculino e o feminino ao longo das imagens empregadas. Destacamos, portanto, esse aspecto como principal ponto destas considerações finais e como o mais significativo da reconfiguração da metáfora náutica que se pode observar no *corpus* aqui abordado.

Talvez não seja gratuita a alternância de substantivos masculinos e femininos alternados nos versos do poema “Amor” (n.1) exatamente na passagem (do verso 4 ao 10) em que o eu lírico fala dos “acordos tácitos” para se consumir a “navegação” amorosa. Ei-los na ordem em que aparecem: “maré” (feminino) – “sol” (masculino) – “lua” (feminino) – “sal” (masculino) – “palma das mãos” (feminino) – “ventos” (masculino) – “tensão das rochas” (feminino). Para além de uma alternância sugestiva do ir e vir das ondas, aparece aí, a nosso ver, outra sugestão importante: a metáfora náutica apresenta-se, nesse e nos demais poemas, fincada numa intersubjetividade radical entre o eu poético e o outro, ao passo que nos exemplos estocados pela tradição nota-se uma tendência ao apagamento do outro. Expliquemos. No comentário à citação extraída d’**O livro dos símbolos**, procuramos assinalar a ideia de relação de poder que a metáfora náutica carrega consigo em grande parte das suas formulações. A figura do timoneiro, em suas diversas manifestações (a razão para o corpo, o autor para a elaboração do poema, o herói na arriscada viagem marítima etc.), representa aquele que capitaneia a nau e,

ainda que ela dependa da “cooperação das partes” (MARTIN, 2012, p. 452), quase sempre é a força do “capitão” que prevalece sobre as demais (as paixões da alma, os entraves da criação literária, os obstáculos da aventura etc.).

De maneira sensivelmente diversa, uma leitura atenta dos poemas escolhidos revela a ênfase no entrecruzamento das subjetividades, ou seja, nos trânsitos entre o eu poético e o outro. O poema de Orides Fontela (n.2), por exemplo, traz a seguinte passagem (do verso 2 ao 4): “olhosvivências se tramam/no mar estruturado/ de olhares [...]”. Uma vez mais, num poema em que o estofado da metáfora náutica é a questão amorosa, o eu lírico opta por se referir ao mar em termos de “trama”, tanto no entrelaçamento de olhares, quanto na solução icônica para a ideia de intersubjetividade encontrada na palavra-valise “olhosvivência”.

No segundo poema de Fontela (n.3) seria possível assinalar como os dois polos da relação, de um lado o silêncio e o branco e, de outro, o rumor e a primavera⁶ que se inter-relacionam no movimento mesmo da viagem que singra (“fende”) o mar. Ocorre que o vocábulo “ânfora”, escolhido como sinônimo de vaso (outra designação possível para navio), encarece o estrato feminino da metáfora, sobretudo se se considera que ela quem carrega consigo a “siderante impossível primavera”, ou seja, a força geradora do florescimento.

Em “nada, esta espuma”, de Ana Cristina Cesar, o feminino (“deusa”, “sereia”) se identifica com o outro, em clara posição simbólica de agente de fecundidade, no caso, poética: desejar o seios da sereia permite ser lido, portanto, como desejo de se deixar inspirar, poeticamente falando. Reconfigura-se, desse

⁶ Claro está que branco e primavera não são termos opostos, como silêncio e rumor. Entretanto, isso não pede que se estabeleça, pelo critério cromático, o contraste entre o branco e o multicolor da floração primaveril.

modo, o canto feminino das sereias como aliciamento maligno do qual somente com enorme astúcia poder-se-ia resistir. No caso em questão as sereias podem ser aliadas.

Na modelagem hilstiana do *topos*, a dialética eu-tu aparece nitidamente demarcada: “palavras **eu** fiz nascer/Dentro da **tua** garganta” (versos 4 e 5); “As barcas afundadas. Minhas palavras./E doudas de ironia as **tuas** [palavras]/Só através da **minha** vida vão viver” (versos 11, 13 e 14). As palavras do outro sobre poesia são “finas”, angulosas” e “de geometria”, termos que fornecem as coordenadas para se compor o perfil racional desse tu a quem o eu poético se dirige na condição de detentora da palavra poética, uma vez mais, aqui, não apenas como equivalente de fecundidade mas também de imortalização (“luas de eternidade”): “Só através da minha vida vão viver”. Isso aponta para uma possibilidade de se ler a relação entre o eu e tu, tal como ela aparece articulada no poema, como uma relação de interdependência em que o sujeito poético fecunda o outro que, por sua vez, vive através vida do eu lírico.

Fundo e superfície, lógica cartesiana e mistério contrapõem-se no poema de Neide Archanjo lido anteriormente pela clave da metalinguagem. A permanecer nesse direcionamento de leitura, poderíamos conjecturar que a falta de alcance da consciência (ou a lógica cartesiana) que apenas arranha a borda das funduras ou “abismos”, leia-se, as zonas mais recônditas da psique que é perscrutada no ato da criação poética, atestaria uma crítica aos atributos predominantes do masculino e uma valorização de seu oposto. Tal interpretação, que poderia ser endossada pelo fato de esse ser o único poema marcadamente de expressão lírica feminina, conforme assinalamos anteriormente, parece-nos, todavia, imperfeita, sobretudo se levarmos em consideração que

o poema, na medida em que aborda o tema da criação poética, dimensiona as tensões entre superfície e fundura, o lógico e o alógico, dentro das circunscrições e limites do próprio eu. Desse modo, não nos parece possível compreender esse poema à luz de uma dialética eu-tu, linha adotada na interpretação dos textos anteriores. Tudo indica, portanto, que no poema em questão, é o inesgotável tema da escrita poética, abordado à luz da angústia íntima do poeta frente aos desafios que lhe impõe a criação, que Neide Archanjo toma para si. Esse mesmo tema reaparece, em outra obra sua, dessa vez em clave universalizante:

O navio desloca-se
grave e silencioso
em busca de seu país
o mar.
O poeta navega a página
com frio e medo
em busca do verso
que cedo não avistará.

(ARCHANJO, 1994, p. 136)

À exceção, portanto, do poema 7, os demais parecem pôr em questão, de algum modo, as relações que envolvem o agenciamento de forças que a metáfora náutica carrega consigo. Conforme assinalado a partir de Kathleen Martin em **O livro dos símbolos**, onde quer que a metáfora seja praticada, há sempre aquele elemento a quem é incumbida a função simbólica de capitanear as forças: da razão como disciplinadora das paixões ao poeta-timoneiro, é essa forma de equilibrar as tensões e forças, de estabelecer as relações entre o capitão e a “cooperação das partes” que aparece borrada nos poemas aqui comentados. Tal como vimos, das duas principais vias de abordagem do *topos* da navegação aqui discutidas (a saber: a metapoética e a amorosa), percebe-se uma tendência a se representar essas

relações numa equação que envolve ajuste, equilíbrio de forças, “acordos tácitos” e entrecruzamento de subjetividades. Inegavelmente, o pequeno número de poemas que compõe o *corpus* destas considerações, bem como outras variantes, entre elas a ausência, no escopo deste trabalho, da análise da recente produção contemporânea de autoria masculina sobre o mesmo *topos*⁷ impedem que afirmemos se se trata de uma variação propriamente feminina desse lugar-comum da tradição literária.

Referências

ARCHANJO, Neide. **As marinhas**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

ARCHANJO, Neide. **Tudo é sempre agora**. São Paulo: Maltese, 1994.

CAMÕES, Luís Vaz de. “Busque Amor novas artes, novo engenho”. In.: MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. 31ª edição. São Paulo: Cultrix, 2006.

CARMINA BURANA [Canções de Beuern]. Tradução de Maurice van Woensel e apresentação de Segismundo Spina. São Paulo, Ars poética, 1994.

CARNEIRO, Geraldo. **Por mares nunca dantes**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000

CAMPOS, Haroldo de. **Xadrez de estrelas: percurso textual**. 1949-1974. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAYMMI, Dorival. “É doce morrer no mar”. **Dorival Caymmi** (EP), Continental, 1943.

CESAR, Ana Cristina. “Cenas de abril” [1979]. In.: **Poética**. Companhia das letras, 2013.

⁷ Para ficar apenas em um único exemplo, vale lembrar o livro *Por mares nunca dantes* de Geraldo Carneiro de 2000.

CODAX, Martin. “Ondas do mar de Vigo”. In.: CORREIA, Natália. **Cantares dos trovadores galego-portugueses**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

CORREIA, Natália. **Cantares dos trovadores galego-portugueses**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e Idade Média latina**. Tradução de Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Hucitec; Edusp, 2013.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **Alumbramentos**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

FONTELA, Orides. “Alba” [1983]. In.: **Poesia Reunida [1969-1996]**. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

HILST, Hilda. “Amavisse”. In.: **da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HOLLANDA, Francisco Buarque de. “Mulheres de Atenas”. **Meus caros amigos** (LP), Philips, 1976.

HORÁCIO. “Arte poética”. In.: ARISTÓTELES, HORÁCIO & LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1981.

PALADAS DE ALEXANDRIA. **Epigramas**. Seleção, tradução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. São Paulo: Martin Claret, 2001

PETRARCA, Francesco. **Cancioneiro**. Tradução de José Clemente Pozenato. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

RAMALHO, Christina. “*As marinhas*, de Neide Archanjo: um mergulho luso-brasileiro”. In.: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (orgs.). **Refazendo nós. Ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

MARTIN, Kathleen (editor). **O livro dos símbolos. Reflexões sobre imagens arquetípicas.** Taschen, 2012.

TRINGALI, Dante. **Horácio poeta da festa: navegar não é preciso.** São Paulo: Musa Editora, 1995.

Casa da noite: a morada da poesia de Hilda Hilst

Vitor Hugo Luís Geraldo*
Enivalda Nunes Freitas e Souza**

Resumo

Este artigo investiga a imagem da noite na poesia de Hilda Hilst, reverberando no fatigante enalço da escrita, na solidão amorosa, na indignação política, nas visões oníricas. Elemento ativo na Casa do Sol, lugar da oficina da palavra e do exercício da contemplação, a noite é valorizada por iluminar o inconsciente e liberar o espírito imaginativo, promovendo a linguagem fulgorosa da poesia. Para acompanhar esse tema, buscou-se o apoio de campos interdisciplinares, como a filosofia, a antropologia e a psicologia. Nesses campos, e na literatura, a compreensão moderna do tema noite é devedora da concepção noturna novalisiana.

Palavras-chave: Hilda Hilst. Noite. Novalis. Bachelard. Durand.

* Graduado em Direito pela Universidade Paulista. Graduando em Letras Francesas e Literatura Francesa pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Membro do POEIMA - Grupo de Pesquisa Poéticas e Imaginário.

** Pós-Doutora em Estudos Literários pela UFMG. Doutora em Literatura Brasileira pela USP. Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisadora do POEIMA – Grupo de Pesquisa Poéticas e Imaginário. Autora de *Flores de Perséfone* – A poesia de Dora Ferreira da Silva e o sagrado (2013, Cânone/FAPEMIG), além de organizadora de obras e autorias de artigos e capítulos de livros. Número orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6012-1224>

House of the Night: the Hilda Hilst's Residence

Abstract

This article investigates the image of the night in Hilda Hilst poetry, reverberating in the exhausting pursuit of writing, in loving solitude, in political indignation, in dreamlike visions. Active element in Casa do Sol, place of the workshop of the word and the exercise of contemplation, the night is valued for illuminating the unconscious and releasing the imaginative spirit, promoting the brilliant language of poetry. To move forward with this theme, support was sought from interdisciplinary fields, such as philosophy, anthropology and psychology. In these fields, and in literature, the modern understanding of the night theme is indebted to the Novalisian nocturnal conception.

Keywords: Hilda Hilst. Night. Novalis. Bachelard. Durand.

Recebido em: 29/08/2020 // Aceito em: 24/11/2020

Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer. Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras. (ANDRADE, 1992, p.73)

A cosmogonia da noite

Triunfa na noite a profundidade e o zelo. O medo, a incognoscibilidade, a ignorância, e as faces e os corpos evanescendo à percepção, à noite se fundiram e se sedimentaram na imaginação do homem, onde nem a invenção edsoniana foi capaz de lançar luz e varrê-los do imaginário ocidental.

Os símbolos negativos atribuídos à noite se perpetuaram no tempo como o homem triunfou no mundo, “eldest of thing” escreveria Milton ao dizer que a noite era a mais velha das coisas¹, uma vez que inúmeras simbologias dos povos ocidentais situaram-na em suas cosmogêneses como princípio gerador do mundo ou das forças primordiais nele coexistentes.

Tão caros à lógica da luz enquanto razão e conhecimento, esquecemo-nos da noite enquanto domadora dos homens e dos deuses,² porque a ela se deve a primordialidade inaugural. Sua carga simbólica não sucumbiu às voragens de Cronos nem às esclarecidas revoluções do pensamento, mas se viu lançada à ebriedade do vinho, às idiosincrasias do romantismo onde poetas como Jean-Paul, Novalis, Byron e Azevedo, cantaram-na evidenciando no verso a plangente atmosfera melancólica e o isolamento que se abatia sobre o indivíduo.

Observando a imagem da noite pelo paradigma

¹ MILTON, John. *Paradise Lost*. (v. 2962)

² Homero refere-se à noite como “Domadora dos Homens e dos Deuses”.

antropológico, constata-se que a imaginação humana de todas as culturas concebeu-a como um elemento originalmente misturado aos demais. Por obra divina, separou-se a noite do dia, reservando à luz uma dádiva aos homens, enquanto os malefícios se alojariam nas trevas. Com a luz, todos os medos seriam domados e o homem poderia enfrentar os perigos sem desvantagem.

Hesíodo, em sua **Teogonia**, atribuiu à noite (*Nix*) o status de deusa primordial, progenitora do Dia e de diversos outros deuses que se consubstanciam em abstrações e conceitos personificados:

Do Caos Érebo e Noite negra nasceram
Da Noite aliás Éter e Dia Nasceram
gerou-os fecundada unida a Érebo em amor.
Noite pariu hediondo Lote, Sorte negra
e Morte, pariu a grei de Sonhos.
A seguir Escárnio e Miséria cheia de dor.
(HESÍODO, 1995, p. 91).

O poeta grego atribui ainda, à noite, a descendência das Moiras, entidades que engendram e personificam o destino e a conduta dos homens e dos Deuses: “[...] que aos mortais tão logo nascidos dão os haveres de bem e de mal, / elas perseguem transgressões de homens e de Deuses [...]” (HESÍODO, 1995, p. 94), não havendo homem ou Deus cujo destino não tomassem parte, vez que ao observarmos a etimologia do nome, este advém de *Μοῖραι*, correspondendo em grego à parte/repartidoras.

Nix é a noite que antecede o dia, a matriz da aurora, a benéfica para o pensamento e o espírito. Em contraposição à noite caótica, massa informe, *Nix* é a noite que gera o dia, uma noite positiva. Filha do caos (*Kháos*), adveio ao mundo juntamente com seus irmãos Terra (*Gaia*), *Tártaro* e *Eros*, compondo o panteão mais antigo e primordial da mitologia grega, povoando de deuses,

seja em “fecundada” união ou partenogênese, o mundo por vir.

Pelas exíguas fronteiras que demarcavam as tradições grega e romana, Ovídio também cantou a ideia de primordialidade conferida à noite, concebendo a escuridão enquanto progenitora da luminosidade, do sol:

E como ali houvesse terra e mar e ar,
instável era a terra, a onda inavegável
e o ar sem luz; a nada aderiu uma forma,
e cada coisa obstava outras
[...]
Do céu convexo, força ígnea e sem peso
surgiu e se alocou no mais alto da abóbada;
(OVÍDIO, 2017, p. 43-45)

O poeta toma para si a empresa de cantar “das origens do mundo até os meus dias” (OVÍDIO, 2017, p.43), guiando-nos através do seu canto ao tempo das primordialidades – o mar, a terra, os céus – e tudo quanto se encontraria depositado na natureza. Este era um tempo de uma só face “à qual chamaram Caos” (OVÍDIO, 2017, p.43) em que tudo coexistia em *coincidentia oppositorum*: “Nada mantinha a própria forma,/cada um se opunha aos outros porque, num único corpo/ o frio lutava com o quente, com o seco lutava o úmido,/ o mole lutava com o duro,/ o peso com o sem peso.” (OVÍDIO, 2017, p. 43- 45).

A cosmogonia judaico-cristã aponta-nos a separação do dia e da noite como a primeira dádiva dos implementos criacionais:

No princípio criou Deus o céu e a terra. 2. E a terá era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o espírito de Deus se movia sobre a face das águas. 3. E disse Deus: haja luz; e houve luz. 4. E viu Deus que era boa a luz; e fez Deus separação entre a luz e as trevas. Chamou Deus à luz Dia e às trevas, Noite [...] (BÍBLIA, 2009, p. 03.)

Todavia, a cultura judaico-cristã não mais concebeu à noite sua primordialidade geradora, mas sim passou a revesti-la de conotações negativistas, incorporando malefícios, maldades, trevas, inaugurando e presentificando o dualismo maniqueu ao símbolo noturno e às imagens e figuras a ele pertencentes e adjacentes, tornando-o palco das imoralidades e dos desregramentos humanos, definindo a trajetória do homem em “termos de luz e de escuridão” (DELUMEAU, 1993, p. 96). Atribuiu-se à luz, portanto, um caráter moral e vivificante, e à noite – às trevas, à escuridão, e elementos semanticamente adjacentes – a pecha do desvirtuamento capaz de sentenciar o homem ao vale das sombras:

O cego [...] que não vê “a luz do dia”, possui um antegosto da morte (Tobias, 3:17;11:8;5:11s). Quando termina o dia sobrevém os animais maléficis (Salmos 91:6), os homens que odeiam a luz – adúlteros, ladroes ou assassinos (Jó, 24: 13-17). Assim, é preciso implorar Àquele que criou a noite que proteja os homens contra os terrores noturnos (Salmos, 91:5). (DELUMEAU, 1993, p. 96).

Construiu-se ao redor dos símbolos, que semanticamente orbitam a noite, sensações negativas que apartariam o homem ocidental da razão, da ascensão espiritual, alcançada somente através da iluminação. Contudo, essa temerária noite, tão veementemente reiterada e repelida nas escrituras cristãs, possui o caráter fundante da essência de uma certa religiosidade, perfazendo-se como um caminho a ser percorrido, um labirinto no qual as paixões religiosas percorrerão os inextrincáveis corredores da alma sem qualquer fio que lhes albergue a trajetória. A noite é fonte de criação e libertação, mas esbarra em imagens perturbadoras que atravancam a realização dos projetos:

[Noite] Nix simboliza o tempo das gestações, das germinações e das conspirações, que vão surgir à luz do dia em manifestações de vida. É muito rica em todas as potencialidades de existência, **mas entrar na noite é regressar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos, incubos, súcubos e monstros. Símbolo do inconsciente, é no sono da noite que aquele se libera** (BRANDÃO, 2007, p. 191, grifo nosso).

Essa noite que ora atravessa e ora é atravessada, na qual involuntariamente penetra-se sem a certeza da amabilidade do retorno, vislumbra-se não somente nas escrituras que registram a palavra e a vida do Cristo, mas na trajetória de muitos místicos da igreja: São João da Cruz singrou a profunda escuridão da alma; barqueiro de si, seu célebre poema, “Noite Escura”, nos confia o percurso nos mistérios da noite, nos quais a alma do sujeito-lírico, em desmedida jornada, vogou no místico e desmedido silêncio que só se atribui à escuridão:

Na noite ditosa,
em segredo, que ninguém me via,
nem eu nada olhava,
sem outra luz e guia
senão a que no coração ardia.

Só esta me guiava
Mais certa que a luz do meio-dia
onde me esperava
quem eu bem sabia,
em lugar onde ninguém aparecia

Oh noite, que guiaste!
Oh noite, amável mais que a alvorada!
Oh noite que juntaste
Amado com amada,
Amada no Amado transformada!
(CRUZ, 1984, p. 71)

Tomada enquanto guia, astrolábio referenciando os caminhos a serem percorridos, o poeta-místico traduz a escuridão enquanto venturosa presença, “[...] amável mais que a alvorada!” (CRUZ, 1984, 71), adornando-a de adjetivos porque somente *a noite* e *na noite* se consagrou a jornada mística necessária à transmutação capaz de unir “Amado com Amada”, corporificando-os num só símbolo.

“Eu preferia / A grande noite negra / A esta luz irracional da Vida”: Hilst, Novalis e Nietzsche

A bagagem simbólica pertencente à noite foi sorvida pelos pré-românticos e tragada pelos ultrarromânticos tal qual Cronos a devorar sua prole frente às profecias. Os valores do mistério noturno, o embaçamento da visão deturpando as formas existentes, a melancolia se evadindo dos espaços, a paisagem solar relegada às margens para cantarem-se os mistérios das profundezas do bosque, os sortilégios, as rupturas, o vinho aderindo aos estômagos e, por ventura, mitigando as tribulações humanas, “foram com efeito, os pré-românticos que exprimiram incansavelmente essa revalorização dos valores noturnos” (DURAND, 2001, p. 218).

A retomada destes valores se deveu à percepção do caráter fundante imanado das sombras, reinaugurando na linguagem o espírito enquanto potência de renomeação, já que o fenômeno noite se ligava intimamente às livres reverberações do inconsciente e do mistério, manifestamente representados na convergência do espírito com o mundo.

Em Novalis, a linguagem é colocada a serviço do espírito como potência de nomeação poética. O poeta além de ter

contribuído valorosamente para o estudo da poesia concernente à teorização desta linguagem expressiva, responsabilizou-se, conforme observa Durand, na teorização “das imagens noturnas” (2001, p. 220):

[...] mais sagradas que as estrelas reluzentes são os olhos infinitos da Noite abertos sobre nós. Eles veem mais longe que os olhos pálidos das incontáveis legiões – prescindindo da luz eles sondam as entranhas da alma amante (...) tu me revelaste a Noite como fonte de vida, e de mim fizeste homem. Que a chama dos espíritos devore meu corpo e então, como aérea substância, eu possa em ti mais intimamente me dissolver e assim seja eterna a nossa noite de núpcias. (NOVALIS, 1987, p. 35)

Novalis restabelece no Romantismo a noite dos ventos amenos e iluminada por estrelas, retomando a essencialidade do símbolo cosmogônico grego; *Nix* é a noite que antecede o dia, a matriz da aurora, a benéfica para o pensamento e o espírito:

Há que sempre retornar a manhã? Nunca findará o poder terrestre? Fatal atividade consome o divino advento da Noite [...] A luz tem o termo de sua medida, mas o império da Noite está além do espaço e do tempo [...] eles não pressentem, das profundezas das lendas ancestrais, tu vens ao nosso encontro para revelar o céu e nos trazer a chave das mansões da beatitude, silencioso mensageiro de infinitos mistérios! (NOVALIS, 1987, p. 37)

A luz na escuridão provoca aquele meio tom mágico, convite à reflexão, que impulsionava Hilda Hilst às caminhadas noturnas. Luz e sombra nas árvores no pasto, no gado lento sob o sol escaldante, no espelho das águas, nas encostas das colinas, na grande figueira e seu banco acolhedor. Há, ainda, coqueiros altos circundando a Casa do Sol mal iluminada em seu interior, mas cujo pátio branco, no centro da construção, recebe abertamente a

luz que atravessa os arcos e refrata no interior da casa.

Circundada pela sombra, a poeta engendra poemas que redimensionam a noite para além de seu aspecto tenebroso oponente ao dia, antes, a noite se mostra propícia à gestação da palavra que se recobre da percepção imaginativa, abrindo as portas do inconsciente ferido pela luz cegante da consciência, da razão que pressupõe o controle, colocando a poeta à espera do acontecimento da palavra, da fatigante busca e dos constantes recomeços: “Empoçada de instantes, cresce a noite / Descosendo as falas” (HILST, 2019 p. 450).

A noite da escrita se irmana à noite da solidão amorosa, porque se lua é convite, mais do que tudo é passagem de tempo, que se desenvolve em frustração e falta, “Três luas, Dionísio, não te vejo” (HILST, 2019 p. 259). Não tarda que o tempo resgate sua vocação cíclica e a noite se converta em superação: “Amor que se alimenta de uma chama / Movediça e lunada, mais luzente e alta” (HILST, 2019 p. 259).

A noite hilstiana está intimamente atrelada à noite romântica novalisiana, quando as matizes diurnas não mais detém a vivacidade do pensamento que reivindica cidadania, dignidade e verdades. *Nix* transpassa o homem despertando-o das dormências das profundezas da alma, descortinando sua visão “Cantando amor, os poetas na noite / Repensam a tarefa de pensar o mundo” (HILST, 2019 p. 286). As dinâmicas da estética diurna, a práxis apolínea, destituíram do homem a valorização do impulso dionisíaco.

Novalis legou à legião de poetas que o sucederam, a noite primigénia: aquela que impulsiona o homem à metamorfose, à criação e a revalorização dos aspectos do mundo, depondo Apolo – símbolo de luminosidade – do empíreo frontão da verdade e

da racionalidade: “a noite torna-se para Novalis o que ela é para Eckhart ou S. João: o próprio reino da substância da intimidade do Ser.” (DURAND, 2001, p. 220).

Para o antropólogo, São João da Cruz ao eufemizar a noite eufemiza também a morte, promovendo a oscilação do símbolo noturno do polo negativo ao positivo (DURAND, 2001, p. 219). O estudioso francês vê no poeta místico o antecessor de Novalis e outros românticos que sagraram a noite como “jubilação dionisíaca” (DURAND, 2001, p. 219).

Para Nietzsche, Apolo, personificação solar grega, também era intimidade, cortina estética para a beleza, *principium individuationis*, mas a excessiva claridade ofende a visão, lançando-nos à criadora ilusão da eterna realidade diairética.

As imagens agradáveis e amistosas não são as únicas que o sujeito experimenta dentro de si com aquela onicompreensão, mas outrossim as sérias, sombrias, tristes, escuras, as súbitas inibições, as zombarias do acaso, as inquietas expectativas, em suma, toda a “divina comédia” da vida, com o seu Inferno, desfila à sua frente, não só como um jogo de sombras (NIETZSCHE, 2007, p. 29)

Em Novalis, a noite também é *principium individuationis*, todavia ela não só complementa o aspecto diurno como gera todas as metamorfoses do universo. Sua presença cobre a vida como um manto, e só ela é capaz de revelar “a magnificência prodigiosa do reino deste mundo”:

Como monarca de terrestre Natureza, ela convoca cada força para metamorfose sem fim, ata e desata alianças sem conta, envolve com sua imagem celeste todo ser sobre a terra. – Sua presença, somente, revela a magnificência prodigiosa do reino deste mundo. (NOVALIS, 1987, p. 35)

O símbolo apolíneo nunca fora deposto num gesto de abrupto rompimento, mas atenuado, vez que, embora representasse a aparência, não simbolizava a força metamórfica associada a Dionísio. Apolo primava pela individuação, pois aparência, enquanto Dionísio personificava as vias recônditas do ser:

[...] à ruptura do *principium individuationis*, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do dionisiaco, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da embriaguez. (NIETZSCHE, 2007, p. 30)

Em Hilst percebe-se o relevo novalisiano e nietzscheano atribuído à noite, conjugado à transgressão da linguagem poética em que opera a imaginação criativa, emparelhando estas forças justapostas, fazendo com que esse claro-escuro excite a fantasia e transforme as mais “frias metáforas” em verdadeiras imagens:

Enterrei à noite minhas estrelas
Porque à noite as flores
Elaboram em silêncio
Suas cores.

Enterrei à noite minhas estrelas
Perdi graças e gigantes
Para não perdê-las.
Ah, mundo de terra e medo!
(HILST, 2019, p.102)

Se a claridade apolínea trazia fadiga ao intento poético, é na noite que seu coração se abrasa, quando trama/inventa imagens libertadoras, revigorando os ânimos e a linguagem.

A noite é o devir, quando “enterrar” e “elaborar” são pares da ação de construir. Na lentidão noturna, tramam-se as nuances das palavras e da vida. As estrelas-palavras são entregues à paciência obstinada do trabalho da transfiguração. Mais do que

um brilho, a palavra ganha, na solidão noturna, múltiplas cores, explosão de sentidos, uma chave para a vida eterna, superação do mundo de terra, que é a morte. A finitude da vida se expande na amplidão da noite por onde pervagam palavras-estrelas, porque é nela que se desfaz a urdidura da trama e as flores elaboram não somente suas cores, como seu perfume, mas todo caminhar noturno ensaja perda e mudança.

“A noite não consente a veleidade”: a noite do *si mesmo*

Em seu livro **As estruturas antropológicas do imaginário**, o antropólogo Gilbert Durand sistematiza a produção do pensamento humano em dois regimes, o noturno e o diurno. Contudo, é preciso ficar claro, a estrutura durandiana é figurativa: a hermenêutica das imagens e símbolos deve ser vista em constante deslizamento de possibilidades, nada é fixo.

São imagens simbólicas que o homem cria para exorcizar o medo da morte, ou seja, o peso da temporalidade. A imaginação é fruto das pulsões subjetivas e objetivas, e funciona como libertação, podendo ser averiguada em grandes constelações que tentam dar uma resposta ao tempo, funcionando como equilíbrio psíquico. No regime diurno, as imagens são dicotômicas e têm a função exata de separar e discernir, o que coloca a noite como ocasião tenebrosa e maléfica, uma ameaça que deve ser vencida. As faces do tempo se mostram terrificantes em elementos nictomórficos, por exemplo. A noite tenebrosa e a escuridão são assustadoras e presentificam o tempo devorador:

A imaginação das trevas nefastas opõe-se à imaginação da luz e do dia. Entre os primitivos, as trevas noturnas, a noite negra, constituem o primeiro símbolo do tempo.

Para Bachelard, “*uma só mancha negra, desde que sonhada nas suas profundezas, chega para nos pôr em situação de trevas*” (DURAND, 2001, p. 91-92).

Se o regime diurno é marcado pela antítese, negação e separação, o regime noturno eufemiza e domestica as faces do tempo, mergulhando na intimidade das coisas: “Enquanto o pensamento solar nomeia, a melodia noturna contenta-se com o penetrar e dissolver.” (DURAND, 2001, p. 224). A noite converte-se em manto estrelado de união, aconchego e intimidade, na medida em que é, também, o arauto do dia, a antemanhã, uma parte do movimento cíclico do tempo que espera reconciliar sua manifestação antagônica, domesticando suas imagens angustiantes e vencendo-o:

A noite não consente a veledade
De retomar na memória e no tempo
O tempo em que eu senhora de vaidades,
Dissipava no verso o meu lamento.

Tempo não é, senhora, de inocências.
Nem de ternuras vãs, nem de cantigas.
Antes de desamor, de impermanência.

Tempo não é, senhora de alvoradas.
Nem de coisas afins, toques, clarins.
Antes, da baioneta nas muradas.

Tempo não é, senhora, de pastores.
Nem de roseiras, madrigais, violas.
Nem é tempo, vos digo, de ter pássaros
Azuis em vossas douradas gaiolas.

(HILST, 2019, p. 156)

O tempo está aprisionado à noite porque não há espaço para a hesitação, tudo é descida e profundidade; não pode mais a memória persistir na retomada de um tempo anterior, “de vaidades”

onde a brevidade intumescia o verso; inocência e cantiga estão desfeitas na impermanência do eu, na transfiguração que a noite impõe ao sujeito, descarrilhando imagens telúricas e afetas à corporeidade, onde a música sucumbiu à prescindibilidade, e as cantigas, os clarins, madrigais e violas, não mais delas necessita Orfeu para reconfortar a descida e domesticar criaturas.

A hostilidade do tempo é palpável violência, “baioneta nas muradas”, nada remete à hesitação telúrica, pastores, roseiras e pássaros não há, porque o tempo é de violenta voragem, e a noite desponta em reconfortante abrigo num tempo de escassas imagens aprazíveis. Só há o agora, e *Nix* reconforta a fuga no si-mesmo.

Durand observa a coexistência de dois regimes noturnos, chamando-os de Noturno místico e Noturno sintético, respectivamente: o que acolhe as antinomias e o que, tal como a roda e a árvore, é promessa de retorno e renascimento. O regime noturno é, então, a valorização da noite, “uma vez que este mundo noturno é a exata imagem invertida, como que num espelho, do nosso mundo” (DURAND, 2001, p. 218). Como o sujeito lírico que se desdobra e se constrói mediante pulsões subjetivas e coletivas, moldando sua linguagem para ser o espelhamento das manifestações da vida, as imagens, em atitude noturna, se redobram, desdobram, eufemizam.

Será no útero da noite que se dará o desfazimento da urdidura, da trama que representará a retomada de um tempo primordial, tempo onde a noite era símbolo fundante, “toda vida começa na escuridão, na fertilidade quente, úmida e frágil das coisas pequenas que se tornam grandes” (HOLIS, 2019, p. 86). Será no prisma da noite que o sujeito poético transpassará e acessará a noite simbólica e primordial de si mesmo, o tempo

antes do eu, ressignificando o mito e as imagens que vivificarão no ato poético aqueles conteúdos inativos da psique. O noturno imporá ao eu a catábase e, conseqüentemente, sua projeção simbólica no/do mundo.

“Vi as éguas da noite galopando entre as vinhas”: uma noite assombrosa

O artista, em seu processo criativo, está aberto à influência recíproca entre consciente e inconsciente, o que leva à criação de imagens simbólicas que tentam dar conta de emoções que se alojam, muitas vezes, nas profundezas do inconsciente. Os passeios noturnos de Hilda Hilst pelos arredores da Casa do Sol colheram sensações espantosas que lhe serviram de estímulo para a poesia. Mas, uma vez plasmada, a obra não exige o conhecimento de dados prévios para a sua compreensão, ainda que facilite seu entendimento. O processo criativo na perspectiva da psicologia das profundezas não é derivado exclusivamente de experiências biográficas, afirmou Jung ao perceber o reducionismo freudiano (JUNG, 1991). No entanto, a obra está entrelaçada com as vivências do artista, conscientes e inconscientes, projetando-se para fora dessas vivências.

Vi as éguas da noite galopando entre as vinhas
E buscando meus sonhos. Eram soberbas, altas.
Algumas tinham manchas azuladas
E o dorso reluzia igual à noite
E as manhãs morriam
Debaixo de suas patas encarnadas.

Vi-as sorvendo as uvas que pendiam
E os beiços eram negros e orvalhados.
Unissonas, resfolegavam.

Vi as éguas da noite entre os escombros
Da paisagem que fui. Vi sombras, elfos e ciladas.
Laços de pedra e palha entre as alfombras
E vasto, um poço engolindo meu nome e meu retrato.

Vi-as tumultuadas. Intensas.
E numa delas, insone, me vi.
(HILST, 2019, p.486)

O poema se desenvolve dentro de uma atmosfera onírica, quando o sujeito-lírico se identifica com uma noite em que a vigília serve apenas como revelação do estado finito da condição humana. Este sujeito se consome entre imagens de grande apelo vital – éguas, noite, uvas, orvalho, brilhos, sonho – e do inarredável destino que conduz à morte, manifesto nas patas encarnadas, nas sombras, elfos, ciladas e o poço convertido em abismo. Estas imagens que sugerem a finitude e a morte vêm à tona quando o sujeito-lírico, em vigília, é perpassado pela noite. As imagens do poema são elaboradas, desta forma, no jogo da vida e da morte, no permanente deslizamento entre o interno e o externo, bem como entre o inconsciente noturno e a razão que marca a vigília.

A simbologia animal, do reino teriomórfico, adensada pela feminilidade terrificante da égua, se associa às sombras noturnas, gerando uma imagem terrificante e assombrosa. Trevas e teriomorfia são imagens isomorfas (DURAND, 2001), juntas acentuam a angústia da finitude e do devir. Não há no inconsciente coletivo a imagem “éguas da noite”, há “noite” enquanto manifestação do arquétipo de trevas e “éguas” como imagem da animalidade.

Na imagem que a poeta cria, esses elementos se juntam, “éguas da noite”, numa forma visionária: “cada uma destas

imagens contém um pouco de psicologia e destino humanos, um pouco de dor e prazer repetidos inúmeras vezes na nossa genealogia” (JUNG, 1991, p. 70). É assim que se explica a força imagística da poesia sobre o leitor: as imagens que o poeta cria não são reprimidas nem esquecidas por ele, são despertamentos artísticos de vivências mais profundas, comungadas por todos. Compreender a arte, assim, aparta a obra de seu criador.

“Éguas da noite” recupera as imagens cósmicas tão férteis na poesia hilstiana, mas cumprindo em sua novidade, ao longo do poema, o papel da imagem, que é revestir-se de carga psíquica o suficiente para exprimir um pouco que seja da interioridade humana:

O problema do poeta é, portanto, o de exprimir o real com o irreal. Vive [...] no claro-escuro de seu ser, sucessivamente trazendo ao real uma luz pálida ou uma penumbra – e cada vez dando à sua expressão uma nuance inesperada (BACHELARD, 1989, p. 82).

Um acontecimento, uma forma, podem despertar esses conteúdos psíquicos que o artista compartilha com todos os homens. Seu papel é encontrar a expressão adequada para esses extratos: “o símbolo é sempre um desafio à nossa reflexão e compreensão. Daí o fato de a obra simbólica nos sensibilizar mais, mexer mais com o nosso íntimo e raramente permitir que cheguemos a um deleite estético puro” (JUNG, 1991, p. 66), porque o símbolo é inesgotável em seu sentido, pelo seu tanto de mistério e ambiguidade. “Poesia é deixar ressoar através das palavras a palavra primordial” (JUNG, 1991, p. 68), que é uma imagem arquetípica, complementa Jung. A imagem arquetípica faz parte de nosso inconsciente coletivo, que não é outra coisa senão “possibilidades de ideias”.

Ao trazer imagens do mundo sombrio do inconsciente, o artista está plasmando a alma da humanidade, promovendo um equilíbrio no seu tempo histórico, compensando unilateralidades do pensamento consciente, e é isso que deve interessar à crítica literária (JUNG, 1991, p. 86). Portanto, se as éguas vislumbradas na palmeira são extensões de influxos imagéticos dos cavalos no pasto ou das telas de Eugène Delacroix, Giorgio De Chirico, Pablo Picasso, por exemplo, todas elas – o cavalo em sua gênese – enfrentam a racionalidade diurna, estética e existencial, e descortinam as riquezas do mundo assombroso que exorcizam temores quotidianos, fazendo da arte educadora do seu tempo.

“A noite em verso torpe me atinja”: um desdobramento do eu

Nalguns dos mais proeminentes poemas da autora, a noite primitiva e geradora dos símbolos e da existência figurará a partir da identificação e confluência do eu com o mundo exterior: “Vem dos vales a voz. Do poço / Dos penhascos. / Vem funda e fria / Amolecida e terna, anêmonas que vi [...]” (HILST, 2019, p. 487):

Dunas e cabras, E minha alma voltada
Para o fosco profundo da Tua Cara.
Passeio meu caminho de pedra, leite e pelo.
Sou isto: um alguém-nada que te busca
Um casco. Um cheiro. Esvazia-me de perguntas.
De roteiro. Que eu apenas suba.
(HILST, 2004, p.486).

Será submersa na noite que estes conteúdos psíquicos, nomeados por Jung como inativos significados, se projetarão

no mundo a partir da empática relação, e experiencição, com ele. Esta identificação e *re*-conhecimento com o mundo que lhe transpassa as carnes a as vivências, se expressará em imagens simbólicas mitologizadas, nas palavras de Collot: “O poeta projeta assim fora de si, na imagem das coisas e na ressonância do poema, a tonalidade afetiva de sua relação com o mundo, em que ele interioriza, em compensação, a matéria-emoção (...)” (2004, p.228).

A noite em verso torpe me atingia.
As coisas insofridas
Sofridas se faziam
Se eu repousasse a mão sobre suas vidas.

Um as tardes meus olhos repensaram
Uma alvura de águas pretendida.
Tão leve caminhei sobre essas águas
Que a memória foi quase imerecida.
Onde estavas então? Nem me sonhavas.

Deitei-me sobre um tempo que viria
E um ciclo de visões me revelava
Que no ódio dos deuses fui lembrada

Em alto voo de ave, a esquecida.
(HILST, 2019, p. 167)

A noite não traz apaziguamento ao sujeito lírico, mas atravessa-o com a potência de sua primiparidade, com a virtuosa força legada às forças primevas da natureza, ensejando no sujeito lírico a inversão pacífica das imagens existenciais. O mundo não mais se lhe afigura como anteriormente figurava, agora, trespassado pela noite, o íntimo das existências se põe diante dos olhos a fim de ressignificar as experiências antes inapreendidas, deslocando a memória à contemplação duma temporalidade apreendida somente pela imaginação, revelando e desvelando

tanto o íntimo quanto a vontade, pois “[...] a melodia noturna contenta-se com o penetrar e dissolver.” (DURAND, 2001, p. 224).

Esta colisão que se dá entre a noite e o sujeito lírico congrega à revelação imagética das “águas pretendidas”, cujo anseio não alçou à prática. Estas águas redobram o caráter gerador inerente ao símbolo noturno, característica essa própria do *Regime Místico*, ratificando a primordialidade do arquétipo atribuído à *Nix* enquanto mãe primordial:

“Essa água geográfica, que só é pensável em vastas extensões oceânicas, **esta água quase orgânica à força de ser espessa, a meio caminho entre horror e o amor que inspira, é o próprio tipo da substância de uma imaginação noturna.** Mas aí também **o eufemismo deixa transparecer a feminilidade.**” (DURAND, 2001, p. 222, grifo nosso)

O torpor da noite engendra a memória a fim de evocar e depurar as imagens evocadas, as incita e as esquadrinha, desobedecendo a temporalidade, onde passado e futuro coabitam o mesmo encaixe temporal: “deitei-me sobre um tempo que viria” (HILST, 2019, p. 167), cuja convergência incita a um duplo estado de contemplação, onde sujeito lírico e poesia rememoram-se na futuridade da visão do eu, reforçando o caráter personificante e gerador da noite, como está no Canto Sétimo de **Sete Cantos do Poeta para o Anjo**: “Alta noite/O que foi trevas em mim/em ti resplandecia”.

“Empoçada de instantes, cresce a noite / Descosendo as falas”: o nascimento do poema

Empoçada de instantes, cresce a noite
Descosendo as falas. Um poema entre-muros
Quer nascer, de carne jubilosa
E longo corpo escuro. Pergunto-me
Se a perfeição não seria o não dizer
E deixar aquietadas as palavras
Nos noturnos desvãos. Um poema pulsante

Ainda que imperfeito quer nascer.

Estando sobre a mesa o grande corpo
Envolto na sua bruma. Expiro amor e ar
Sobre as suas ventas. Nasce intensa
E luzente a minha cria
No azulecer da tinta e à luz do dia.
(HILST, 2019, p. 450)

A justaposição de imagens aflui rumo à dúvida. A noite é portentosa metamorfose, “Pergunto-me / Se a perfeição não seria o não dizer / E deixar aquietadas as palavras / Nos noturnos desvãos.” (HILST, 2019, p. 450), mas não há palavras, símbolos e noturnos desvãos cuja noite não possa penetrar. Os símbolos já não mais encerram incoerência, agora materializam-se no poema, “ainda que imperfeito”, pois, quem, senão a noite, para varrer os esconderijos do eu? Retoma ela dos símbolos a primordialidade da significância: as associações, as estruturas sintáticas, os enjambements e metáforas – abertos sobre a mesa, corpo-poema – personificam na estrutura e na linguagem o enigma do eu, não mais são o sujeito, são o poema ao qual o poeta, após laboriosa noite de trabalho, expira o sopro divino da criação: “Expiro amor e ar sobre as ventas”. Nasce o poema ressignificando o sujeito,

triumfa a noite na criação. Faz nascer um primeiro sentido jamais dito daquela forma a fim de reverberar na sensibilidade do leitor.

O triunfo da poesia é criar e entrançar palavras distintas fazendo nascer um primeiro sentido jamais dito daquela forma. “Empoçada de instantes, cresce a noite / Descosendo as falas” (HILST, 2019, p. 450). Neste verso percebe-se que ao adentrar-se às profundezas das horas, a noite é inevitável desfazimento, crescendo nela a epifania dos homens, à qual a palavra encarnará na linguagem o símbolo primoroso advindo das galerias do inconsciente. Não à toa Penélope descosia o sudário no esplendor da noite: a fim de presentificar Odisseu, na memória da carne, o arдил noturno se fazia pertinência, porque irrompendo a manhã seus consortes não questionariam os mistérios decorridos da noite, pois metamorfose e modificabilidade.

Se na noite descosem-se as falas, os tecidos, os planos e as jubilações, também nela o sujeito encontrará oportuna ambiência ao aprofundamento nas intimidades do eu, vez que representa descida às primordialidades humanas “As histórias antigas estão repletas de descidas, a catábase para o mundo subterrâneo: Orfeu, Odisseu, Jesus. Eneias, Dante [...]” (HOLLIS, 2019, p. 85). Não por acaso o crescimento da noite vincula-se, diametralmente, ao ato de nascer intentado por um poema “entre-muros”. A intimidade do poema que se vislumbra é a intimidade de si, dos desdobramentos do sujeito lírico ao ser transpassado:

Todos os acontecimentos mitologizados da natureza, tais como o verão e o inverno, as fases da lua, as estações chuvosas etc., não são de modo algum alegorias destas, experiências objetivas, mas sim, expressões simbólicas do drama interno e inconsciente da alma, que a consciência humana consegue apreender através de projeção - isto é, espelhadas nos fenômenos da natureza. (JUNG, 2012, p. 17-18)

Os deslocamentos do eu, e as rupturas inerentes à metamorfose catabática encontram, constantemente, sobressaltos de dúvida, todavia crescem na carne, que é júbilo, e no corpo que já presentifica a escuridão. Para Durand essa conscientização corporal “é o grande sintoma da mudança do regime do imaginário” (2001, p. 202), lado a lado, “carne jubilosa” e “corpo escuro” deságuam num oxímoro, pois imagens justamente opostas albergadas nas estruturas do verso, vez que a carne é júbilo por que o corpo é trespassado de trevas, porém incorre-nos, quando da leitura, a associação de júbilo à chama de uma vela, a uma centelha orgástica, se corporificando graças à penetração noturna.

Conclusão

A celebração da noite envolta pela solidão, o cultivo da atmosfera noturna como propícia à criação (e ao desfazimento) do texto poético se faz presente na poética hilstiana apenas como mais um dos muitos desdobramentos do sujeito lírico. Símbolo de deslocamento impulsionador dos fluxos catabáticos, dos mecanismos de conhecimento e individuação, a noite todos os mistérios depuram e guarnecem pois, desde os tempos primitivos do homem, figurou como entidade primordial na cosmogênese dos povos ocidentais.

O influxo engendrado pela noite transpôs as fronteiras espaço-temporais, repercutindo, ainda hoje, nas sociedades e no imaginário do homem. Se houve um tempo onde a noite figurava como entidade capaz de deslocar o homem do seu *status quo* a fim de redimensioná-lo diante do mundo e de si mesmo, esse tempo ainda se faz presente, pois ainda hoje ela abre as

comportas do imaginário, se notabilizando pelo poder gerador e transformador, poder este que triunfa na poesia, onde o ato criacional funde palavras distintas fazendo nascer um primeiro sentido jamais dito daquela forma.

Gaston Bachelard, notável leitor novalisiano, professa sua devoção à noite em uma de suas últimas obras, **La flamme d'une chandelle** (publicado originalmente em 1961). A noite, com uma pequena luz sobre a mesa de trabalho, inflama a linguagem poética, opera a imaginação criativa, fazendo com que esse claro-escuro excite a fantasia e transforme as mais “frias metáforas” em verdadeiras imagens: “a imagem, a verdadeira imagem, quando é vivida primeiro na imaginação, deixa o mundo real e passa para o mundo imaginado, imaginário” (BACHELARD, 1989, p. 10). A pequena luz traz familiaridade ao sonhante com seu inconsciente, de onde pode ativar as imagens mais ricas, acionando a visão íntima das coisas.

O claro-escuro não só é a imagem do psiquismo como também possui um valor estético, uma vez que impregna de fantasia as coisas que percebe. Nessa percepção, as imagens não significam outra coisa, são elas mesmas, são produtos de uma *anima* tranquila que extrai da linguagem formas e sentidos extraordinários. Na solidão de uma pequena luz, o poeta devaneia, rememora, elabora, desfaz, experimenta a melancolia, tranquiliza-se, resigna-se, tentando aprisionar os instantes perpétuos de dádiva amorosa, vendo as coisas como se fosse a primeira vez.

É nesse ambiente de claro-escuro que vinga a poesia da autora, brotando imagens da mais pura lucidez que reverberam os cambiantes tons noturnos, imagens que se elevam para as colinas e árvores e se rebaixam para os poços, as aguadas, as cisternas,

grotas e labirintos do inconsciente. Na penumbra alastrada pelos raios solares, a palavra ardente e fogosa de poeta imagina formas atravessadas pelo sol e pela noite, caminhantes de uma mesma jornada, ocupantes de um mesmo espaço que desconhece o caos originário. A palavra harmoniza o que os sentidos acolhem.

Referências:

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

BACHELARD, Gaston. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BÍBLIA. Tradução de Almeida Revista e Atualizada. Barueri, São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil; Cultura Cristã, 2003.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 2007.

COLLOT, Michael. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Alberto Pucheu. **Revista Terceira margem**. Rio de Janeiro, Ano VIII, n. 11, 2004, p. 175-177.

CRUZ, São João da. **A poesia mística de San Juan de la Cruz**. Tradução de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Cultrix, 1984.

DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HESÍODO, **Teogonia: a origem dos deuses**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HILST, Hilda. **Da Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

HOLLIS, James. **Mitologemas: encarnações do mundo visível**. São Paulo: Paulus, 2005.

HOMERO, **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos, s/d.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira. 1991.

JUNG, Carl Gustav **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 1991.

JUNG, Carl Gustav . Psicologia e poesia. In: **O espírito na arte e na ciência**. Tradução de Dora Ferreira da Silva, Ruben Siqueira Bianchi. Petrópolis: Vozes, 1991. p. 73-79

MILTON, John. **Paraíso Perdido**. São Paulo: Editora 34, 2016.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da Tragédia**. São Paulo: Escala, 2007.

NOVALIS. **Hinos à noite**. Mairiporã: Esfinge, 1987.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Ed.34, 2017.

“Gosto do deslocamento”: espaços urbanos e testes de poesia em Marília Garcia

Jailma da Costa Ferreira*

Resumo

Discutiremos neste artigo acerca dos deslocamentos da voz poética na poesia de Marília Garcia, a partir de uma leitura crítica e analítica dos poemas “pelos grandes bulevares” e “noite americana”, ambos do livro **Câmera lenta** (2017). Descentralizados de um eu, seus textos são compostos a partir dos acidentes, dos (des)encontros que acontecem e são provocados no (e pelo) espaço urbano. Desse modo, queremos compreender de que forma os aspectos que compõem esse espaço contribuem para a produção de singularidades e dos movimentos para fora do eu em sua poesia, considerando que esta realiza-se em diálogo com a vida urbana, com a observação vagarosa das situações que fazem parte desse meio. Em vista disso, apontamos alguns conceitos teóricos que embasam este estudo, a saber: Magalhães (2017), sobre os deslocamentos do eu; Reis (2015), a respeito dos testes que Marília faz em sua poesia; Busato (2015), acerca da relação dos sujeitos com o espaço urbano; entre outros.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea. Deslocamentos. Voz poética. Marília Garcia.

* Mestre em Literatura e Interculturalidade, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Atualmente desenvolve pesquisa no âmbito da poesia brasileira contemporânea.

“Taste of Displacement”: Urban Spaces and Poetry Tests in Marília Garcia

Abstract

We will discuss in this article about the displacement of the poetic voice in the poetry of Marília Garcia, from a critical and analytical reading of the poems “pelos grandes bulevares” and “noite americana”, both from the book **Câmera lenta** (2017). Decentralized from a self, his texts are composed from accidents, from (un) encounters that happen and are provoked in (and by) urban space. In this way, we want to understand how the aspects that make up this space contribute to the production of singularities and movements outside the self in his poetry, considering that this takes place in dialogue with urban life, with the slow observation of situations that are part of that medium. In view of this, we point out some theoretical concepts that support this study, namely: Magalhães (2017), about the displacements of the self; Reis (2015), regarding the tests that Marília does in her poetry; Busato (2015), about the subjects’ relationship with the urban space; among others.

Keywords: Contemporary Brazilian poetry. Displacements. Poetic voice. Marília Garcia.

Recebido em: 30/09/2020 // Aceito em: 05/12/2020

Introdução

Poeta, tradutora e editora, Marília Garcia nasceu em 1979, na cidade do Rio de Janeiro/RJ, graduou-se em Letras, pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ); fez Mestrado em Literatura Brasileira, pela UERJ, e Doutorado em Literatura Comparada, pela Universidade Federal Fluminense. Entre seus livros publicados estão **20 poemas para o seu walkman** (2007), **Engano geográfico** (2012), **Um teste de resistores** (2016), **Câmera lenta** (2017). Com este último conquistou o primeiro lugar o Prêmio Oceanos de Literatura em Língua Portuguesa, na edição 2018.

Neste artigo abordaremos os poemas “pelos grandes bulevares” e “noite americana”, presentes no livro **Câmera lenta** (2017), a fim de analisarmos como a voz poética é constituída em seus versos, haja vista sua relação com o espaço urbano e com os acontecimentos que circundam esse espaço. Consideramos que a poesia de Marília “realiza-se no limiar das coisas mundanas e das referências de cultura” (FERRO, 2015, p. 136). Dessa forma, objetivamos compreender de que modo os elementos do meio urbano contribuem para a negação de um eu poético *a priori*, produzindo assim singularidades a partir das vozes que ecoam em seus poemas.

Em linhas gerais, encontraremos na poesia de Marília Garcia uma escrita que parece despoetizar e desmontar aquilo que fora preestabelecido como feminino e poético. Nesse sentido, logo percebemos que seus textos não têm uma preocupação em se demarcar e se reafirmar enquanto escrita feminina. Sua produção poética busca concretizar aquilo que tem sido uma luta das poetisas ao longo das décadas: sair da caixinha do que se entende

ou se espera da poesia dita feminina e produzir uma poesia sem rótulos.

Isto posto, o projeto poético de Marília coloca em xeque os movimentos do meio urbano, predispondo-se a olhá-lo com lentidão, sem a pressa que este meio impõe, mas sem passar despercebida a agitação desse espaço. Outrossim, o fazer poético também é posto em evidência, desde a composição dos versos até a tradução destes, o que dá à produção de Marília um tom de autoficção, ao problematizar questões literárias próprias do seu cotidiano de escritora e tradutora. Sua poesia rejeita o eu ensimesmado, concentrado em si mesmo. Identificamos na poesia de Marília Garcia uma produção de singularidades, na qual o eu está descentralizado, está em movimento para fora..

Análise

A nosso ver a poesia brasileira contemporânea tem buscado uma escrita que foge do eu apriorístico, daquele eu dotado de uma identidade, uno, homogêneo, mas tem lançado mão de produções de subjetividades, de singularidades, isto é, de multiplicidades que se encontram e se dão na relação com o outro, com o diferente. Corroboramos, pois, com o pensamento de Danielle Magalhães, pois “vemos que nisso está implicado um ‘eu’ que se coloca em jogo, em risco [...]. Não há, assim, um total apagamento do sujeito, mas um sujeito descentrado, fora de si, excêntrico, que se dá no incessante deslocamento” (MAGALHÃES, 2017, p. 168).

Os lugares de fala, portanto, também são contestados nesse fazer, especialmente aquele relacionado ao aparelho formal da enunciação, proposto por Émile Benveniste (FLORES;

TEIXEIRA, 2008), quando, ao se referir à *noção de pessoa*, compreende o *eu* como sujeito da enunciação (locutor), o *tu* como enunciatário (interlocutor), e o *ele* como aquele de que o *eu* e o *tu* falam.

Em contrapartida, vemos que nos poemas estudados neste trabalho todas estas instâncias/pessoas têm possibilidade de fala. O *eu* não está mais no centro da enunciação, o *tu* não existe em dependência de um *eu*, tampouco o *ele* como elemento que se constitui a partir da relação *eu-tu*. Todos falam à medida que são evocados pela voz poética, a qual também não se configura mais como centro do dizer poético. Desta feita, ao ler a poesia de Marília, não podemos limitar nossa compreensão de que há apenas uma voz poética, mas sim vozes, que, no dizer de Magalhães (2017), não se fazem presentes apenas por meio da escrita, mas sim como potência de voz. Sua poesia é composta por muitas vozes, sejam de personagens, de poetas, de teóricos, as quais emergem como potência, de um fazer que contesta o entendimento do que é poesia, entrando muitas vezes no limiar do gênero ensaístico. Contudo, este é um assunto para outro momento, por ora podemos dizer que sua poesia subverte os modos de ver, escrever, ler e fazer poesia.

Sua poesia faz testes; experimenta palavras, brinca com elas; repensa seu fazer; pondera; arrisca. O movimento de seus versos por vezes sugere o movimento dos pensamentos, quando as ideias surgem de modo desordenado, descontínuo, dos quais surgem reflexões, dúvidas, questionamentos, inquietações: “Retirando-se do lugar de dar respostas, do lugar redentor de garantir uma saída ou um sentido, [...] o posicionamento é pela dúvida [...], pela indefinição, pelas singularidades que se abrem entre os deslocamentos” (MAGALHÃES, 2017, p. 168).

Outrossim, seus textos evidenciam que sua poesia oscila “entre a repetição e o corte, entre a narrativa e o poema, entre o verso e a prosa, entre o ensaio e a oralidade”; sendo “ao mesmo tempo poema e prosa, ensaio e oralidade, poesia e *performance*” (MAGALHÃES, 2017, p. 174-175), o que mantém seu texto, segundo Magalhães (2017), em uma zona de indefinição, de suspensão. Diante disso, o leitor se pergunta:

‘Que farei agora? Que farei?’, o que resta ao leitor senão ‘correr para fora’? Marília Garcia nos convida, então, a percorrer os mapas que constrói, a caminhar por suas perguntas sem respostas, repetições e elucidações em meio a narrativas a princípio desconexas, ir-e-vir de uma linha a outra sem buscar seu ponto de início ou fim (REIS, 2015, p. 289).

É pelo meio que se faz a poesia de Marília. É, pois, pelo meio que devemos lê-la. Afinal, há muitas formas de se começar a ler e/ou escrever um poema, como afirma a voz poética de “Blind light”: “poderia começar de muitas formas/ e esse começo poderia ser um movimento ainda sem direção/ que vai se definindo/ durante o trajeto” (GARCIA, 2016, p. 11). É durante o trajeto, em meio ao percurso, que a poesia de Marília Garcia também vai sendo construída. Não encontraremos, portanto, uma linearidade em seu fazer poético, nem sentidos postos, nem respostas prontas, mas a construção de sentido do texto é feita ao longo do caminho. Ler Marília é andar por entre as ruas, é entrar nas entrelinhas do poema para pensar sobre como fora tecido, como fora engendrado, a ponto de nos perguntarmos: isto é poesia?, haja vista que tudo em sua escrita “é ensaio, experimento”, afigurando-se “como um dispositivo, um meio, uma ferramenta” (REIS, 2015, p. 289).

A escrita da poeta quebra a todo o tempo com a perspectiva

do leitor. Quando pensamos estar em um relato pessoal ou mergulhados em uma cena qualquer, logo emergem no poema outras situações que nos levam a outras inferências, impelindo-nos a refazer os caminhos percorridos até então. Somos instigados a fazer uma nova leitura, pois o texto exige nova interpretação, está carregado de novos sentidos, novos significados que em uma primeira leitura podem passar despercebidos. Assim,

Como uma forma de resistência em teste, portanto, a poesia de Marília se sustenta sobre o risco de si própria, o risco de estar entre, de deixar a dúvida a respeito de seu encaixe em classificações pré-estabelecidas; o risco de se colocar biograficamente como sujeito poético, de citar nomes próprios, lugares por onde passou, de traçar mapas afetivos de maneira escancarada mas que ao mesmo tempo se deslocam e assim sugerem diálogos outros de leitura (REIS, 2015, p. 288-289).

Ao avançarmos na leitura dos poemas, damo-nos conta de que a poesia de Marília é rizomática, à medida que seu texto se horizontaliza, esparramando-se para diversas direções: do ponto de vista estético, a forma como os versos são distribuídos nas páginas; do ponto de vista da escrita, quando um só poema abrange múltiplas situações; do ponto de vista da leitura, ao oferecer vários modos de ler e de interpretar. Podemos aferir que até mesmo o lugar do leitor é desterritorializado e reterritorializado conforme a poeta permite o leitor ser partícipe do seu processo criador.

De modo geral, os poemas de Marília partem de um contexto sociodiscursivo do qual a poeta faz parte, de modo que situações do seu cotidiano de escritora e de tradutora costumeiramente vêm à tona no seu fazer literário. Com isso, não queremos fechar sua poesia na chave da autobiografia, mas sim ressaltar que seu texto é performático, pois “mesmo as referências escancaradas,

expostas, são capazes ainda assim de deslizar, escapar; de estabelecerem outros diálogos, linhas de fuga, sentidos outros” (REIS, 2015, p. 287).

Em *Câmera lenta* (2017) deparamo-nos com uma poesia que acontece a partir da dinâmica do olhar, da observação. Cenas são descritas com riqueza de detalhes; seu olhar é lento para perceber situações e descrever ambientes, em contrapartida ao contexto sociocultural contemporâneo, em que o tempo se tornou escasso e as relações pessoais são cada vez mais fluidas e escassas, assim como a relação do homem com o espaço onde vive.

Desta feita, esse modo de olhar, de sentir, de descrever os ambientes e os modos de vida são bastante acentuados no seu livro. Marília nos coloca atrás da câmera e nos faz ver através das lentes muito daquilo que rotineiramente passa despercebido aos nossos olhos. Por vezes somos convidados a olhar em ‘câmera lenta’. Contudo, as vozes que ecoam nesse livro não estão aquém, não ficam apenas por trás das câmeras, mas antes participam ‘dentro e fora’, sendo autores, personagens e cinegrafistas de seus versos.

Assim acontece no poema “pelos grandes bulevares”, dividido em dois momentos, ou melhor, em dois lados, o “lado de dentro” e o “de fora”. Temos neste poema um eu poético claramente ausente, cuja voz do outro se faz ouvir, bem como o seu modo de ver e de perceber as situações. A voz que ecoa no poema traz o olhar do outro:

[do lado de dentro]

o que ela vê quando fecha
os olhos? linhas sinuosas, um mapa
feito à mão, parece uma pista de cima –

os campos cortados o verde quando passa
lá no alto.

o que ela vê quando
olha em linha reta tentando
descrever

a garota que conheceu no café?
a transformada de
wavelets ou um peixe-lua-
circular em uma região abissal.
não é nada abissal
estar nesta superfície,
você quis dizer *de vidro? esférico?*
ou um animal marinho em miniatura:
um polvo de 1 mm?

o cinema é 24 vezes
a verdade por segundo. este segundo
poderia ser 24 vezes a cara dela
quando fecha os olhos e vê.

(GARCIA, 2017, p. 19).

Nesta primeira parte do poema temos a impressão de estar diante de uma narrativa, cujo narrador é onisciente, pois vê o que se passa na imaginação da personagem. Mas não é possível identificar quem é essa personagem, pois a voz se refere simplesmente a “ela”, fazendo uso apenas de um pronome não nomeado (MAGALHÃES, 2017). Nesse sentido, a expressividade da poesia de Marília se apresenta no seu modo de perceber o outro (BUSATO, 2015) e da percepção do outro sobre aquilo que o circunda.

Temos, assim, uma poesia que narra, que não obedece a uma linearidade de acontecimentos; “é toda cheia de arestas, é angulosa, não tem, digamos, um desenvolvimento coerente, linear” (CESAR, 1999, p. 261). Não há, portanto, a sacralização daquilo que caracterizaria um texto como poema: prosa e poesia parecem fazer parte de um mesmo corpo literário.

Isto posto, o texto apresenta-nos aquilo que a personagem

vê quando fecha os olhos. Observemos que sua percepção imagética acontece em pelo menos dois sentidos visuais, o vertical e o horizontal. Na visão vertical, ela observa do alto, talvez da janela do avião, paisagens, campos, estradas, o que lhe parece como que mapas feitos à mão. Já na visão horizontal, ela verifica as condições de vida de um peixe-lua, uma espécie de peixe que é capaz de sobreviver nas profundezas do oceano, nas regiões abissais, mas também na superfície dos mares, por isso o trocadilho “não é nada abissal/ estar nesta superfície” (GARCIA, 2017, p. 19).

Em contrapartida, outro sentido para a superfície pode ser identificado – superfície de vidro esférico – que cria a ideia de um aquário. O aquário aparece aqui como uma forma de representação do ambiente subaquático. Considerando-o como um lugar propício à criação de pequenas espécies de peixes, seria impossível criar um peixe-lua, haja vista seu porte físico, chegando a pesar até uma tonelada, bem como criar um polvo de 1mm, cuja existência nessa dimensão seria bizarra.

Com isso, a poesia de Marília problematiza os modos de se ver e de se apreender a realidade, evidenciando que toda forma de representação é falha e insuficiente. Nesse sentido, o cinema (“o cinema é 24 vezes/ a verdade por segundo”) e a imaginação (“o que ela vê quando fecha/ os olhos?”) também aparecem na poesia de Marília como formas de representatividade, porém, mais do que defender essas formas, a poeta irá questioná-las.

Dito isto, podemos identificar que a poesia de Marília faz o mesmo movimento dos pensamentos quando apresenta ideias soltas, descontínuas, permeadas e atravessadas por outras ideias; e do cinema, ao buscar captar a mesma imagem por vários ângulos, ampliando-a, distorcendo-a, etc. Nesse ínterim, do

mesmo modo que um aquário não pode conter um peixe-lua, por exemplo, a poesia também não pode conter a realidade; por outro lado, do mesmo modo que o cinema reproduz 24 vezes mais a verdade, a poesia também é capaz de captar a realidade em diversos sentidos e modos, ampliando-os ou reduzindo-os.

Todavia, da mesma forma como o cinema e a imaginação não são fiéis à realidade, a poesia também não será, nem tem intenção de sê-lo. De certo, o texto de Marília ironiza essa concepção da poesia como forma de representação da realidade, evidenciando que é impossível apreender a realidade, talvez por isso ironize esses modos de representação, os quais são apontados como falhos e imprecisos.

É nessa imprecisão, no entre-lugar, que se encontra a poesia de Marília, talvez por isso o título do poema seja “pelos grandes bulevares”, pois caminhar por entre os bulevares é estar no meio, entre duas paisagens, dois modos de ver e perceber, é estar entre o lado de dentro e o de fora. Se na primeira parte do poema, o lado de dentro, somos convidados a adentrar a imaginação da personagem, na segunda parte somos impelidos a abrir os olhos, a abrir a claraboia e perceber o que está do lado de fora. Parafraseando Busato (2015, p. 15), podemos dizer que é a partir do espaço externo, daquilo que fica do lado de fora, que os versos avançam pelo olhar da câmera lenta.

[*de fora*]

não é por falta de repetição, mas não
encontrava a palavra exata.
o que ela vê não sabe e tudo fica tremido
se *fast forward*
agora fecha os olhos para
entender, para ir mais
devagar.

não se perde alguém por duas

vezes, era o que achava
mas a essa altura chego no mesmo terminal
duas semanas depois e a cena se
repete.

– *você está tendo um problema
de realidade*, ele cochichou.

– qual é o desastre desta vez?

o que ela vê ao abrir a
claraboia? ao buscar aquela foto da
ponte ou quando lê
a legenda:

“nos abismos a vida é submetida
ao frio, escuridão, pressão.
oito mil metros de profundidade”
uma montanha
ao contrário.

(GARCIA, 2017, p. 20).

Em contraste com o ritmo dos pensamentos que projetam imagens rápidas e desordenadas, a personagem agora é impulsionada a ver as coisas ao seu redor de maneira lenta, devagar. Aquém da linearidade, o poema apresenta uma cena em que a personagem, aparentemente, se encontra em um terminal e vê alguma cena, não se sabe qual, se repetir. Nesse momento, uma segunda voz, um segundo personagem, aparece no poema; não sabemos de quem se trata, pois é apenas mencionado através do pronome pessoal “ele”.

A presença desse segundo personagem enfatiza que a voz do eu poético não está mais no centro do poema, a poesia é espaço agora de vozes despersonalizadas (TIMMER, 2016). Acrescentamos ainda que as múltiplas vozes emergentes na poesia colocam o eu em errância, em ponto de tensão (GARRAMUÑO, 2016), na iminência de “não chegar ao ponto em que não se diz mais eu, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer eu” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17).

Parece-nos que é a esse modo de pensar a poesia contemporânea que se lança a pergunta: “– *você está tendo um problema/ de realidade*, ele cochichou./ – qual é o desastre desta vez?” (GARCIA, 2017, p. 20), haja vista que a indagação fica suspensa no ar, suspensão esta marcada pela quebra de estrofes, o que até então não ocorrera no poema, já que o texto vinha sendo escrito em estrofe única, a não ser pela quebra que o dividira entre o lado de dentro e o de fora.

Dada esta suspensão, o poema retorna àquilo que a personagem vê ao abrir a claraboia, ao ver uma fotografia, ao observar a profundidade oceânica. Temos aqui ‘um problema de realidade’, uma realidade distorcida: a região abissal vista como uma montanha ao contrário. Esse modo de enxergar na profundidade a montanha permite-nos entender que também muitas são as possibilidades de ver a realidade. Talvez aí esteja o ‘problema de realidade’, ou melhor, o problema de representação da realidade. Considerando que há muitos modos de ver e entender a realidade, seria então impossível representá-la, ou seria essa riqueza de possibilidades o que tornaria possível sua representação?

Entendemos ainda que essa forma contraditória de ver a profundidade oceânica também nos aponta para os modos de feitura da poesia, que pode assumir diversas formas em sua composição, a exemplo dos próprios poemas de Marília Garcia, os quais admitem muitas vezes em sua composição fragmentos de narrativa. Outrossim, não é difícil encontrar na poesia de Marília “procedimentos criativos advindos de outras linguagens artísticas – como o cinema e a fotografia” (SILVA, 2018, p. 312), como acontece no poema “noite americana”, em que são descritas três cenas que parecem compor gravações cinematográficas.

Vejamos abaixo a primeira cena:

noite 1

no momento de maior intimidade
ficaram a 1 cm de distância
um do outro.

então me afasto e
vejo a cena em câmera
lenta: ali os dois não
se olham.

está escuro e eles atravessam o espaço

o ombro dela quase raspa
o braço dele,

os dedos dele

um pouco acima da mão dela.
os olhos fixos no chão
e a respiração em
compasso.

*– por quanto tempo você aguentaria ficar debaixo
d’água?*

é o que ele parece dizer.

em vez disso, olha o mínimo relógio de pulso
e sabe que seis horas depois já estará
do outro lado.

(GARCIA, 2017, p. 38).

Nesta primeira parte do poema, denominada “noite 1”, temos a impressão de estar diante de uma cena romântica, a qual nos é apresentada por uma voz que parece estar atrás da câmera observando e captando cada movimento, como uma espécie de cinegrafista. Temos uma voz que não participa diretamente das cenas que escreve, mas que se coloca como espectador, quase como um narrador-observador.

A voz retrata o encontro entre dois personagens não nomeados, mas que são marcados, assim como em outros poemas de Marília, pelos pronomes ‘ele’ e ‘ela’. Esse encontro,

entretanto, é marcado pela fugacidade do tempo, metaforizada pela duração de tempo que alguém conseguiria ficar debaixo da água. Não obstante, é imprescindível entender “esses encontros discursivos menos como inscrições no corpo, como marcas indeléveis que vêm de fora para dentro, cujo destino é a permanência, e mais como desprendimentos, que participam de uma singular-pluralidade” (DI LEONE, 2015, p. 133).

Neste primeiro trecho, o desprendimento é marcado pelo atravessamento do espaço, o que confere o deslocamento do sujeito, destituindo assim seu lugar. Esse deslocamento, ora espacial – “*está escuro e eles atravessam o espaço*” (GARCIA, 2017, p. 38), ora temporal – “*está escuro e eles atravessam o tempo*” (GARCIA, 2017, p. 39), ora espaço-temporal – “*no escuro a luz atravessa o tempo e o espaço*” (GARCIA, 2017, p. 40), permeará os três momentos em que o poema está dividido, o que nos permite refletir sobre o lugar que as vozes ou os sujeitos têm assumido na poesia de Marília, um lugar, pois, resvalante, fugidio.

Conforme Di Leone (2015), na poesia de Marília há ecos sem voz original, cujas lembranças e escutas são tão desarraigadas que não sabemos se são do eu do poema ou de outra personagem (DI LEONE, 2015). Assinalamos, ainda, a fala da autora, ao analisar o poema “Olhando a poeira”, na qual apresentará aspectos que a nosso ver estão presentes não só no poema em questão, mas no projeto poético de Marília Garcia de forma geral.

[...] no poema não há um sujeito dominador, que acumule esses vestígios, eles nunca constituem um patrimônio: são fulgurações que interpelam, que “terminam com uma pergunta”, e se mantêm sem sujeito. Isso, no entanto, não nega a possibilidade de pensar nos sujeitos

que aparecem no poema como atores [...] (DI LEONE, 2015, p. 133).

Com isso, identificamos que os sujeitos que fazem parte do poema “noite americana” são atores que encenam e protagonizam o fazer poético; a poesia não é mais o lugar do eu poético, por excelência. Na segunda parte de “noite americana”, vemos que a voz poética é intercalada por outras vozes, a do personagem (ele) e a de um terceiro sujeito que parece ser a voz do leitor expressando o que sente ao ler os versos da poeta.

noite 2

está chovendo
e quando o farol acende
o verde brilha no escuro.

– claro. escuro. claro. escuro.

*(quando você descreve
tenho a impressão de sentir o que
acontece).*

um trem parte para um ano
específico no futuro. dizem que lá as coisas
não mudam.

está escuro e eles atravessam o tempo.

me interesse por um único viajante
no trem. ele busca uma noite específica
e, de longe, parece
em repouso invernal.

quando a viagem chega ao fim,
ele decide voltar atrás:

– *quando me perguntam
por que voltei,*

diz ele,

nunca dou a mesma resposta.

(GARCIA, 2017, p. 39).

A cena apresentada na primeira estrofe da “noite 2” é bastante imagética, ao retratar o movimento do farol do carro num dia chuvoso. Ao ler o poema temos exatamente a sensação descrita na terceira estrofe, “a impressão de sentir o que acontece”. Como dito anteriormente, essa fala parece ser a voz do próprio leitor. Isso demonstra que o seu lugar, na poesia de Marília, não é apenas o de ouvinte, mas também de ator, de enunciador, que participa e opera no poema.

Ademais, o início desta segunda parte também traz aspectos do espaço urbano, como o trânsito em uma noite de chuva. A importância, porém, desse espaço se dá em virtude dos seus deslocamentos serem ininterruptos (JUSTINO, 2015). Esse movimento, inerente ao meio urbano, é refletido na formação dos sujeitos, assim sendo, podemos dizer que o “sujeito inaugura no poema um espaço discursivo que opera procedimentalmente a imagem do corpo e da voz do(s) sujeito(s) como instâncias da construção do urbano” (BUSATO, 2015, p. 85).

É, pois, a voz, o corpo, os modos de sentir que operam na construção desse espaço, o qual se revela caótico, fragmentado e efêmero, marcado por encontros e desencontros, a exemplo do casal na “noite 1” e do passageiro do trem na “noite 2”. Já na “noite 3” há uma quebra de temática, não lemos mais sobre os (des)encontros dos sujeitos, tampouco sobre o espaço urbano. Temos agora um sujeito que se coloca distante das situações, que está fora e observa tudo de longe.

noite 3

a câmera agora
mostra a terra do alto.

de cima,
o planeta azul e úmido

tem uma única mancha cor
de ferrugem
que fica perto do pacífico.

neste ponto de umidade zero
o ar é tão fino
e tão limpo,
tão frio
e tão seco
que se pode ver com nitidez
a luz dos objetos celestes
vinda do passado.

no escuro a luz atravessa o tempo e o espaço

e vem dar aqui
neste ponto.

em geral, ela se mostra à noite
com as lembranças
em *pause*.

(GARCIA, 2017, p. 40).

Vale ressaltar que a voz desta terceira parte se confunde com aquilo que é capturado pelas lentes da câmera. Parece-nos que o objeto ganha voz ao descrever, na segunda estrofe, aquilo que suas lentes capturam. Temos a partir de então “o olhar do sujeito como uma câmera” (BUSATO, 2015, p. 90), que não só flagra imagens espaciais, mas sente e é movido por essas imagens, impacta e é por elas impactado.

Na brevidade de um instante ou na morosidade das lembranças advindas à noite, as cenas são desenhadas “como um flagrante temporal que se espacializa nas figuras da expressão. A poesia nasce desse impacto, da cena e do olhar” (BUSATO, 2015, p. 87-88). Cada parte desse poema se revela como uma cena e cada cena com uma série de fotogramas, os quais não obedecem a uma lógica linear como no cinema, mas são cadenciados de forma a dar movimento ao texto.

Somos, assim, colocados atrás da câmera e por ela assistimos às cenas que surgem ora em *pause* ora em movimento, cenas que se intercalam, que convergem, que divergem e que em algum momento ou em outro se complementam. Por meio dessas interações, corroboramos com Reis (2015) ao defender que a poesia de Marília acontece a partir das relações e dos diálogos que pode estabelecer, bem como das tensões entre as diferentes linguagens, sejam estas literárias ou não. Desse modo, corroboramos com Silva (2018) ao identificar que o projeto poético de Marília testa as possibilidades e os limites da linguagem poética, ao mesmo tempo em que suscita a participação do leitor nesse projeto.

Conclusão

A poesia de Marília Garia subverte o modo de ver, entender, escrever, ler e fazer poesia. Em seus textos a poeta faz testes, experimenta palavras, significados, (re)pensa seu fazer, pondera, arrisca. Os espaços urbanos, por exemplo, são uma marca bastante recorrente nos seus poemas, bem como o modo como os sujeitos se relacionam com e nesses espaços. A hibridez de cenas e imagens permeiam sua poesia, permitindo-nos ver e sentir aquilo que descreve. Por vezes somos colocados nas cenas, atuando não como meros espectadores, mas como coadjuvantes do seu fazer poético.

Os acidentes do caminho, as situações do cotidiano, a fala do outro são alguns elementos recorrentes em sua poesia. As vozes que emanam em seus textos parecem pairar diante da cidade para observar o movimento das pessoas, do trânsito, as construções civis que compõem o espaço urbano, a agitação de

metrópoles, como São Paulo. Mas seu olhar é lento, observa as situações em modo câmera lenta, às vezes em modo *pause*, em ritmo desacelerado. Porém, essas imagens ganham velocidade ao serem descritas, são ditas rapidamente, haja vista a ausência de pontuação em seus poemas, o que sugere a pressa da sociedade contemporânea.

Os sujeitos circunscritos na poesia de Marília leem e sentem o pulsar da cidade com os sentidos: seja sentindo o sabor de um crepe, o cheiro da poeira, as sensações térmicas causadas pelas condições climáticas, ouvindo o barulho dos carros, percebendo as mudanças que acontecem nas edificações das cidades, etc.

As situações pelas quais passam esses sujeitos se confundem frequentemente com aspectos autoficcionais, em que situações da vida da poeta emergem no enredo do poema. Entretanto, embora a autoficção faça parte de seu fazer poético, a voz autoficcionalizada não se enclausura em si mesma, mas reúne outras vozes, de poetas, de personagens, etc. Há, portanto, em sua poesia, um eu descentralizado, atravessado por pensamentos e dizeres de outros sujeitos.

Referências

BUSATO, Susanna. O espaço urbano como construção poética do sujeito. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, v. 45, p.85-101, jun. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018455> Acesso em: 05 dez. 2019.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**. Vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa.

São Paulo: Editora 34, 1995.

DI LEONE, L. Olhando a poeira: o método e a poesia de Marília Garcia. In: SCRAMIM, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto. **O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade**. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 125-134.

FERRO, L. C. S. Paisagens em profusão: as poéticas contemporâneas de Angélica Freitas, Fabiano Calixto, Marília Garcia e Ricardo Domeneck. 2015. 258 f. **Tese** (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5156> Acesso em: 30 ago. 2019.

FLORES, V. N.; TEIXEIRA, Marlene. **Introdução à linguística da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2008.

GARCIA, M. **Um teste de resistores**. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.

GARCIA, M. **Câmera lenta**. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

GARRAMUÑO, F. A poesia contemporânea como confim. In: SCRAMIM, S.; SISCAR, M.; PUCHEU, A. (org.). **Linhas de fuga: poesia, modernidade, contemporaneidade**. São Paulo: Iluminuras, 2016, p. 11-17.

JUSTINO, L. B. **Literatura de multidão e intermedialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente**. Campina Grande: Eduepb, 2015.

MAGALHÃES, D. A poesia como um teste de resistores. **Revista Escrita**, Rio de Janeiro, n. 23, p.160-176, ago. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.escrita.31110> Acesso em: 2 out. 2019.

REIS, J. T. A palavra iminente de Marília Garcia. SEMINÁRIO DOS ALUNOS DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO DO INSTITUTO DE LETRAS DA

UFF ESTUDOS DE LITERATURA, 6., 2015, Rio de Janeiro. **Estudo de literatura**. Rio de Janeiro: Uff, 2015, p. 283-291. Disponível em: <http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VISAPPIL-Lit/article/view/369> Acesso em: 30 out. 2019.

SILVA, A. C. Marília Garcia: para onde nos levam as hélices do poema?. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 55, p.309-323, dez. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/10.1590/2316-40185516> Acesso em: 01 set. 2019.

TIMMER, N. Ilhas, roteiros e diáspora(s): poesia cubana pós-noventa. In: SCRAMIM, S.; SISCAR, M.; PUCHEU, A. (org.). **Linhas de fuga: poesia, modernidade e contemporaneidade**. São Paulo: Iluminuras, 2016, p. 19-30.

Vozes das mulheres negras nos saraus e *slams* da cidade de São Paulo

Elaine Correia de Oliveira*
Francine Fernandes Weiss Ricieri**

Resumo

O presente artigo dedica-se aos estudos de *slams* e saraus realizados na periferia da cidade de São Paulo. Em especial, serão destacadas as vozes das mulheres negras que se expressam nesses espaços. O objetivo desse estudo é analisar as linguagens poética, oral e corporal das performances que compõem as apresentações, assim como ressaltar nessas manifestações sua relevância cultural, além de mostrar a importância dos saraus e slams como meios de transformação social através da cultura e da arte marginal periférica.

Palavras-chave: Cultura marginal-periférica. Sarau de periferia. *Slam*. Mulher negra.

* Mestre Estudos Literários pela Universidade Federal de São Paulo, professor titular - Secretária Estadual do Estado de São Paulo e coordenadora e professora - Uneafro Brasil.

** Pós-doutora em Literatura Brasileira pela UNICAMP (FAPESP), professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), ORCID: 0000-0002-4541-3090

Voices of black women in soirées and *slams* in the city of São Paulo

Abstract

The present article is dedicated to the studies of the poetry *slams* and *saraus* taking place in the outskirts of São Paulo city. In particular, the voices of the black women that express themselves in these environments will be highlighted. The objective of this study is to analyze the poetic, oral and body language of the performances that make up the presentations, as well as to emphasize in these manifestations their cultural relevance, besides showing the importance of *saraus* and poetry *slams* as means of social transformation through culture and marginal art.

Keywords: Marginal-peripheral culture. Periphery soirée. Slam. Black woman.

Recebido em: 29/09/2020// Aceito em 21/11/2020

Introdução

As produções artísticas brasileiras vêm ganhando novos contornos. Cada vez mais, expressões culturais ditas marginais têm se projetado para além dos muros invisíveis da periferia. Quem acompanha de perto manifestações como saraus e *slams* poderá notar o protagonismo de mulheres negras nesses espaços, mesmo que existam poucos estudos dedicados ao tema. Este artigo pretende, nesse contexto, apresentar contribuições para a compreensão desses gêneros, tomando como objeto específico de análise o *Sarau das Pretas* e o *Slam das Minas*, nos quais a participação da mulher negra é predominante. Considerou-se, também, a significativa repercussão de ambos na cidade de São Paulo

As análises serão realizadas por meio de alguns elementos: a voz, dando destaque à voz da mulher negra nesses espaços; o corpo, pois os poemas ecoam através das vivências particulares de um corpo negro em uma sociedade coberta de elementos estigmatizantes em relação a ele; e, por fim, não necessariamente nesta ordem, os aspectos linguísticos, voltados ao estudo do contexto social, histórico presentes nas letras dos poemas. Serão relevantes para as considerações que se seguem alguns teóricos como Paul Zumthor, em seus estudos sobre performance e voz, Hampaté Bâ com suas reflexões sobre a ancestralidade africana, Érica Peçanha e Heloisa Buarque de Hollanda que vêm se dedicando à produção cultural das periferias, além da recuperação da historicidade dos fenômenos abordados.

Nesse sentido, o medievalista Paul Zumthor, importante pesquisador da literatura oral ocidental, ao estudar a contextualização das performances, afirma:

[...] Tecnicamente, a performance aparece como uma ação-oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora. Locutor, destinatário(s), circunstâncias acham-se fisicamente confrontados, indiscutíveis. Na performance, recortam-se os dois eixos de toda comunicação social: o que reúne o locutor ao autor; e aquele sobre o qual se unem situação e tradição[...] (ZUMTHOR, 1993, p. 222).

Para o teórico, a performance atualiza uma circunstância de comunicação social, em um jogo de apelo e aproximação capaz de produzir sentidos e manter a obra viva. Zumthor alia situação e tradição aos atores envolvidos no processo: elementos, em seu conjunto, de grande relevância para pensar a atuação feminina particular (que é também um gesto de inserção em uma ancestralidade), em um contexto que se coloca, coletivamente, como sendo de transmissão e percepção pelo receptor, na perspectiva de uma ação socialmente comunicativa.

Também a contribuição da tradição oral africana é indispensável para as análises das apresentações, devido ao contato que as poetisas mantêm com sua ancestralidade de cultura oral, questão abordada pelo mestre em tradição oral, Amadou Hampaté Bâ:

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer que é a memória viva da África. (HAMPATÉ, 2010, p. 167)

Para Hampaté Bâ, a tradição oral africana está relacionada

a um poder da palavra que vem através do divino. “Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados”. (2010, p. 183). Será possível notar nas apresentações dos grupos selecionados uma certa relação com a tradição africana, em especial quando as mulheres invocam suas ancestrais, através de suas vestes e da forma como sua voz e corpo se expressam.

Poesia e performance da mulher negra no *Sarau das Pretas*

O emprego da palavra “sarau” não é atual. No século XIX, diversas produções artísticas como romances, músicas e cartas faziam referências a esses encontros de amigos, muitos deles artistas, políticos e livreiros, que se reuniam com frequência nas casas de certas personagens da elite das grandes cidades ou em espaços exclusivos desses setores, como clubes e livrarias, para tornarem públicas suas criações artísticas.

Sob essa perspectiva e com um olhar mais aprofundado, o sarau do século XXI ganha uma resignificação, sendo necessário entender como surge esse novo estilo. Nos últimos anos do século XX, no Brasil, as produções culturais das periferias começam a se deslocar para além de seus limites físicos/urbanos, tornando mais evidentes e se inserindo em outros espaços da cidade. Heloísa Buarque de Hollanda analisa como essa nova geração surge culturalmente:

[...] Ainda que este como em geral todos os processos culturais que surgem com força substantiva, já viesse dando sinais esparsos de atividade desde os anos 1980, foi realmente a partir do início dos anos 1990 que a cultura da favela começa a se definir e, principalmente,

a se automear com mais clareza. A rápida expansão desse processo consolida as práticas do uso da cultura como recurso, no sentido de promover autoestima, a geração de emprego e renda e a inclusão nas periferias e população de baixa renda das grandes cidades. (HOLLANDA, 2012, p. 21-22).

A antropóloga social Érica Peçanha observa que, nos últimos anos do século XX, a produção cultural das periferias dissemina-se paulatinamente pelos centros das cidades e a literatura não ficará de fora desse contexto. A cultura periférica consegue consolidar nas artes a busca da reafirmação de identidades e de visibilização de questões sociais:

Com isso, é possível considerar que, na produção cultural contemporânea – tomando como recorte temporal os anos que vão de 1990 a 2005 – a expressão “literatura marginal” entrou em voga para designar a condição social de origem dos escritores, a temática privilegiada nos textos ou a combinação de ambos, disseminando-se para caracterizar os produtos literários dos que se sentem marginalizados pela sociedade ou dos autores que trazem para o campo literário temas, termos, personagens e linguajares ligados a algum contexto de marginalidade. (PEÇANHA, 2006, p. 55)

É seguindo esta lógica que as autoras citadas descrevem o enfrentamento político através da cultura e da literatura marginal, considerando as manifestações periféricas cada vez mais autônomas e um espaço de transformação de seus próprios saberes. Seria o caso dos saraus de periferia, mais especificamente o *Sarau das Pretas*, objeto de análise neste texto.

O *Sarau das Pretas* é um grupo formado por cinco mulheres negras moradoras das regiões periféricas da cidade de São Paulo: Thata Alves, Debora Garcia, Elisandra Souza, Jô Freitas e Taissol Ziggy que se juntam para apresentar poesia oral de

maneira performática ao som do atabaque, da musicalidade de suas vozes e com o gingado de seus corpos através do jongo¹, desse modo, interagindo com o público. O grupo constrói uma trajetória através do sarau, propondo encontros nos quais a escuta é o ponto central, em uma partilha da palavra e da ancestralidade.

Apresenta-se como um sarau não territorial, pois entende que não delimitar um único espaço estimula outras mulheres a ocuparem todos os locais. Por isso, já foram realizadas edições em Centros Culturais, unidades do SESC, espaços congêneres, dentro e fora das periferias, tudo como forma de criar, fortalecer e ampliar lugares de fala e escuta das mulheres negras. Pautando o protagonismo das mulheres periféricas como um ato cultural e político, o *Sarau das Pretas* reúne grande público disposto a vivenciar e compartilhar reflexões que essas mulheres expressam através de sua arte:

Oh, bate palmas,
Começou o Sarau das Pretas.
Oh, dá licença mulher preta vai falar

É com esses versos cantados ao som do atabaque que o *Sarau das Pretas* inicia os trabalhos. Todas as performances durante a apresentação são trabalhadas através de multilinguagem: a música com o atabaque, as palmas e a voz, o corpo negro em movimento e a palavra com a recitação dos poemas. Assim, todas as integrantes do grupo se dividem nas apresentações, buscando, entre uma performance e outra, encenar o destaque de mulheres negras em suas apresentações.

¹ É uma manifestação cultural essencialmente rural diretamente associada à cultura africana no Brasil e que influenciou poderosamente na formação do Samba carioca, em especial, e da cultura popular brasileira como um todo. Inserindo-se no âmbito das chamadas 'danças de umbigada' (sendo, portanto, aparentada com o 'Semba' ou 'Masemba' de Angola), o Jongo foi trazido para o Brasil por negros bantu, sequestrados nos antigos reinos de Ndongo e do Kongo, na região compreendida hoje por boa parte do território da República de Angola.

É possível notar que os aspectos que caracterizam a apresentação do grupo são inerentes aos elementos de uma performance. Desse modo, é necessário esboçarmos o papel de cada linguagem (música, dança e a palavra) utilizadas pelo coletivo. Devemos também considerar as características da cultura de matrizes africanas, pois são base de suas apresentações.

A música na performance é demarcada ao som apenas de um único instrumento, o atabaque, que é tocado por Taissol. Apercussionista do grupo mantém uma relação com o instrumento que remete a sua ancestralidade, deixando um legado de continuidade da tradição. Para as famílias negras no Brasil, essa prática é comum, principalmente se for uma família ligada às tradições das religiões de matrizes africanas, como o candomblé e a umbanda. É de costume nos terreiros encontrarmos crianças que tocam os instrumentos já com certo domínio.

A relação com o instrumento, suscita, ainda, uma reflexão a propósito da importância do corpo no momento da performance. Retomemos Zumthor:

O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte de vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida pervertem nele seu impulso primeiro. (ZUMTHOR, 2007 p. 23-24)

Para falarmos especificamente sobre o corpo negro, é necessário compreendê-lo por meio das passagens dos processos mais atrozés que ele teve de enfrentar ao longo da história da escravização. Mesmo passados 132 anos após a lei que liberta

os negros no Brasil, ainda são encontrados traços de uma cultura com características predominantemente racistas. É a partir desse olhar que devemos entendê-lo, pois esse corpo é o lugar da dor, da tortura e da escravidão. Em contrapartida, passando por esse processo de dor, colocamos em lugar de destaque também os aspectos culturais que têm forte influência nas principais manifestações artísticas brasileiras. Atualmente, o corpo negro recebe demarcações pejorativas em relação à sexualidade e à sensualidade, sendo visto usualmente como mercadoria, corpo-objeto e mão de obra pelas culturas hegemônicas, mas, na cultura africana, era visto de outro modo.

Nas tradições culturais, em África, os corpos têm sentidos próprios que ultrapassam as visões estereotipadas e limitadoras. Para os africanos, o corpo é grande fonte de saber, é o lugar de transmissão de conhecimento e experiências humanas individuais ou coletivas. A professora Cristian Souza de Sales, ao analisar o pensamento de Stuart Hall, afirma:

De acordo com Stuart Hall (2003, p.444), em *Da diáspora: identidades e meditações*, o corpo negro é um “arquivo de repertórios culturais próprios”. Este é o lugar onde se “guardam muitas tradições”, bem como as “lutas pela sobrevivência do povo negro em diáspora e, por outro lado tem usado, as contranarrativas que lutamos para expressar”. Para o autor, as culturas negras na diáspora têm usado o corpo como se fosse, e foi muitas vezes, o único “capital cultural” de que dispunham e dispõem. E vem, por meio da história, sendo utilizado como um dos “recursos disponíveis” para os(as) afrodescendentes, de código e de signos, de mitos e ritos herdados (SALES, 2012, p. 94).

Sendo assim, é possível compreendermos como os povos africanos em diáspora trabalham seus corpos como meio de representação da imagem de si e ao mesmo tempo os entendem

como fonte de saber e inovação. Essa discussão parece ter relações com um dos poemas de Thata Alves:

Meu corpo a dar cara para bater
Meu corpo
Para proporcionar
Só o que eu quiser
Meu corpo pra falar
E o fazer sem voz
Sem lábios abrir
E ainda assim feroz
Meu corpo com estrias
Meu corpo pra ser linha
“Corpoesia”
Meu corpo pra não aceitar
Os seus padrões de beleza
Meu corpo meu suor
Pra colocar o pão na mesa
Enaltecendo a minha beleza negra
Meu corpo pra não aceitar
A sua sentença...
(ALVES, 2018, p. 50)

No poema, identifica-se a voz de uma mulher que vê seu corpo como uma fonte de saberes, como nos versos “Meu corpo para falar/Meu corpo para ser linhas/Corpoesia”. Observamos também uma postura marcante quanto a sua autonomia, autoafirmação e protagonismo, o que atualiza a elaboração de outras formas de escrita para o corpo feminino negro, que se afasta dos estereótipos lançados sobre si. Esses versos buscam lançar outros olhares, reescrevendo uma história contada a partir de suas próprias marcas sociais, culturais e estéticas. A poeta apropria-se discursivamente desse corpo, entendendo-o a partir das referências ancestrais e celebra cada traço, buscando sua dimensão performática, que contradiz os discursos de subalternidade ou de hipersexualidade.

Na apresentação do *Sarau das Pretas*, notamos que a voz é o mecanismo apontado como determinante. Quando elas entoam os versos de abertura, pedem licença para falar, demonstrando respeito pela cultura tradicional africana. Para essa tradição, a palavra oral é detentora de poder. É necessário pedir licença para proferi-la, uma vez que ela carrega profundos ensinamentos. A voz é vista como instrumento de poder, mas em diferentes casos, ela pode ser proferida como forma de violência de quem grita para que outro seja silenciado, como vemos no poema da poeta Elizandra Souza, do *Sarau das Pretas*:

Calar o grito/Gritar o Silêncio...
Entoa a canção...
Harmoniza os passos descompassados
Pulsam de vida: a voz, a vida e a rima
As crianças ouvem o silêncio das palavras
Os homens insultam os gritos das crianças
As mulheres desejam os silêncios e os gritos
Os gritos e os silêncios....
Neste ritmo...
O silêncio....
O grito....
O silêncio....
O grito....
O grito...
O silêncio...
No fundo elas vão calar o grito...
E gritar o silêncio....
Calar o grito!
Gritar o silêncio!
(SOUZA, 2012, p. 83)

“Calar o grito/Gritar o silêncio” é um poema que faz um jogo de palavras. Nesse trocadilho, notamos a necessidade de atenção aos sentidos da fala e escuta que dificilmente são respeitados. “Calar o grito”, nesse caso, pode significar uma atitude de interrupção da uma certa violência que silencia as falas. “Gritar

o silêncio” é se impor contrariamente a essa violência e tomar seu lugar de fala. Entretanto, é necessário também considerar o fato de que estamos abordando as vozes de mulheres negras em diáspora. Portanto, parece relevante pensar o lugar de fala dessa mulher no Brasil. A filósofa Djamila Ribeiro explora algumas das implicações históricas e sociais dessa posição:

Muitas feministas negras pautam a questão da quebra do silêncio como primordial para a sobrevivência das mulheres negras. Ângela Davis, Audre Lorde e Alice Walker abordam a importância do falar em suas obras. “O silêncio não vai te proteger”, diz Lorde. “Não pode ser seu amigo quem exige seu silêncio”, diz Walker. “A unidade negra foi construída em cima do silêncio da mulher negra”, diz Davis. Essas autoras estão falando sobre a necessidade de não se calar ante opressões como forma de manter uma suposta unidade entre grupos oprimidos, ou seja, alertam para a importância de que ser oprimido não pode ser utilizado como desculpa para legitimar a opressão. A questão do silêncio também pode ser estendida a um silêncio epistemológico e de prática política dentro do movimento feminista. O silêncio em relação à realidade das mulheres negras não as coloca como sujeitos políticos (RIBEIRO, 2018, p. 124-125).

Tais referências sugerem que a posse de uma voz para a mulher negra passa por caminhos complexos. A posição de um lugar de subordinação em relação à supremacia branca está colocada. Segundo a pesquisadora Grada Kilomba, mulheres negras “não são nem brancas nem homens, exercem a função de “‘outro’ do outro”. (2010, p. 40). Parece ser o caso de tentar entender sob que circunstâncias essas poetisas negras ecoam suas vozes e fazem desse instrumento uma fonte de preservação cultural de seu grupo, criando um modelo de sobrevivência e resistência.

A voz da mulher negra nos *slams* na cidade de São Paulo: *Slam das Minas*

O *Slam*, também conhecido como *poetry slam*,² consiste em uma batalha de poesia falada, avaliada por um júri popular em um espaço público. A associação entre a apresentação poética e o julgamento pode ser atraente por incentivar uma escrita e performance mais elaboradas, pois o (a) poeta elabora poemas que caibam no tempo de sua performance e que contenham versos impactantes de acordo com o tema escolhido para que o público se sinta envolvido nesse processo.

Entretanto, é muito difícil definir esse estilo de maneira tão simplificada, pois sua existência se tornou um marco que se constrói por meio de um movimento artístico, cultural, social e estético que vem ganhando um amplo espaço no mundo. Segundo a pesquisadora Roberta Estrela D'Alva, o *slam* surge:

[...] no ano de 1986, no Green Mill Jazz, um bar situado na vizinhança de classe trabalhadora no norte de Chicago, nos Estados Unidos, em que o operário de construção civil e poeta Msark Kelly Smith, juntamente com o grupo *Chicago Poetry Ensemble*, criou um “show-cabaré-poético-vaudevilliano” chamado *Uptown Poetry Slam*, considerado o primeiro *slam* (D’ALVA, 2014, p. 110).

Por consequência disso, Smith passa a colaborar com outros artistas para a popularização de outros eventos de poesia falada, com o objetivo de ampliar esse tipo de movimento, que até então circulava apenas em espaços acadêmicos. Nesse contexto,

² *Poetry slam* (traduzido literalmente do inglês, “batida de poesia”) é uma competição em que poetas leem ou recitam um trabalho original (ou, mais raramente, de outros). Estas performances são, em seguida, julgadas por membros selecionados da plateia ou então por uma comissão de jurados. Geralmente, as notas vão de zero (a pior) a dez (a melhor). Retiram-se, então, as melhores e as piores notas, mantendo-se apenas as três notas do meio. Dessa forma, a maior nota que uma pessoa pode tirar é trinta e a menor é zero.

os encontros foram ganhando corpo, num primeiro momento, para apresentar as performances até chegar às competições. Esse marco artístico que ajudou a espalhar essa prática cultural por todas as cidades dos Estados Unidos, ainda acontece nas noites de domingo no mesmo bar com o nome *Uptown Poetry Slam*.

Os *slams* de poesia se caracterizam por apresentarem três regras básicas que permanecem atuantes, não importando se a modalidade da batalha de poesias é entre poetas individuais ou em grupos. São essas três bases que dão certa uniformidade aos campeonatos, permitindo, porém, que cada *slam* tenha certa margem de manobra para desenvolver outras regras que convenham aos poetas que os frequentam, seus organizadores e o público. Algumas variações nas regras fundamentais podem ser encontradas, mas normalmente se referem somente ao tempo de declamação dos poemas. Há batalhas de poesia que criaram outra categoria de declamação, a de poemas curtos, de até 10 ou 13 segundos.

Segundo D’Alva, a primeira regra é relativa à declamação de poemas de autoria pessoal. Sugere um enfoque num processo de autorrepresentação, o que a autora chama de “autoperformance”, enfatizando a expressão e a qualidade individual do artista, que se propõe a dizer seu texto escrito, falado e corporal. A segunda regra, relativa ao tempo de declamação, no início tinha como objetivo proporcionar que o maior número possível de poetas lesse seus textos numa mesma noite, contudo acabou por se tornar também parte do próprio processo criativo dos poetas. Tal afirmação de D’Alva pode ser percebida no cotidiano dos *slammers*, chegando ao ponto de muitos dizerem que, ao pensarem em um poema, já o pensam no tempo de 3 minutos. A terceira regra cria a necessidade dos poetas se concentrarem

no próprio corpo e voz como meios principais da veiculação da mensagem que querem comunicar ao público. Isso os obriga a lidar com uma grande carga de teatralidade, que compensa a ausência de subterfúgios cênicos para as declamações/performances poéticas.

Normalmente, antes da competição se iniciar, acontece um recital livre de poesias, ou seja, uma sessão livre de declamação de poemas e performances variadas, como se fosse uma espécie de aquecimento para a disputa que se dará posteriormente, ou também, como um espaço para quem quiser declamar seus poemas ou de poetas alheios, mas que não deseja participar do jogo. Esse espaço é utilizado pelos competidores e não-competidores. Durante essa primeira parte, são recebidas as inscrições para o campeonato, que tem hora marcada para começar. O recital tem aproximadamente uma hora de duração. O curioso nessa parte do *slam* é que, embora não haja uma regra sobre não poder haver silêncios ou vácuos entre uma declamação e outra, parece haver certo incômodo se a roda fica vazia e ninguém se dispõe a entrar, de modo que as declamações se sucedem umas às outras ininterruptamente. O silêncio nesse momento parece uma condição a ser evitada.

Como vimos com os saraus de periferia, o surgimento de um movimento artístico pode influenciar outras formas de expressão anteriores. O que aparentemente seria novo pode ser na verdade uma visão mais ampliada e crítica de se manifestar artisticamente. Desse modo, o *slam* se aproxima de algumas características do estilo *Hip-Hop*, que o antecede. Estrela D’Alva, aponta esses aspectos:

No hip-hop, a expressividade estética na busca por uma autorrepresentação – o “fazer e contar a sua própria história” – passa também pela questão do espaço

geográfico, da convivência em comunidade. Perante mecanismos cada vez mais sofisticados e perversos de afastamento e isolamento em bairros-dormitórios, de comunidades consideradas “inadequadas” a residirem nos centros urbanos, a reorganização e ressignificação do bairro acontece como um “fato cultural,” como um local onde a cultura “não é oficial, não é propriedade de ninguém [...] é um modo de ser, viver e morrer” e se dá de maneira inevitável (D’ALVA, 2014, p. 7).

Nesse sentido, marcar o nome do lugar de onde se veio é um fator importante para a cultura do *Hip-Hop*. No caso dos *slams*, o espaço geográfico, assim como na história do *Hip-Hop*, é demarcado também nos bairros periféricos. Observamos esse contexto com o *Slam da Guilhermina*, que realiza seus encontros mensalmente na estação de metrô Guilhermina-Esperança na Zona Leste, entre os bairros de Vila Guilhermina e Vila Esperança. É o segundo *slam* mais velho, com antologias publicadas e recursos próprios, criado em 2012 e desde então vem se tornando um dos espaços mais disputados para a apresentação dos poetas.

Entretanto, nem todos os *slams* estão geograficamente demarcados nos espaços periféricos. Alguns são realizados no centro de São Paulo, assim como aconteciam os encontros da cultura *Hip-Hop* nas décadas de 1970 e 80, nos quais as pessoas se reuniam para manifestar suas artes. O *Slam Resistência* é um exemplo desse contexto. Criado em 2014, seus encontros são realizados na Praça Roosevelt, que fica localizada no centro da cidade de São Paulo, onde existe uma grande circulação de pessoas. O sociólogo Tiaraju Pablo D’Andrea, ao analisar os pontos de encontros das primeiras manifestações do Movimento *Hip-Hop* em São Paulo, destaca que:

[..] o *hip-hop*, e posteriormente o rap, se configuraram como expressões criadas por jovens da periferia e que retratavam a vida na periferia, foi o centro o local onde num primeiro momento a rede do hip-hop se fortaleceu, dado que os habitantes dos bairros populares aí confluíam, tornando-o centro gravitacional de um movimento então em gestação (D'ANDREA, 2013, p. 69).

Contudo, o autor destaca a presença negra no centro de São Paulo que valeria uma discussão à parte sobre história urbana. Desde o século XIX, negros libertos e escravos de ganho utilizavam as ruas do centro para seus afazeres cotidianos e para angariar recursos de subsistência, trabalhando em diversos ofícios. Com a paulatina substituição da mão de obra negra escrava pelos imigrantes europeus, somados a processos de urbanização cuja característica era a remoção de cortiços de áreas centrais, a população negra passa a se refugiar em bairros então suburbanos como Vila Brasilândia, Parque Peruche, Cruz das Almas, Vila Matilde, Vila Formosa, Vila Santa Catarina e Jabaquara e em bairros mais centrais como Bela Vista, Liberdade e Barra Funda.

A arte surge como um meio simbólico de ocupação dos espaços urbanos, ou seja, para dizer que esses territórios não devem ser apenas explorados para a execução dos trabalhos cotidianos, mas também para as manifestações culturais e artísticas desses trabalhadores. É nesse contexto que surge o *Slam das Minas-SP*, com o objetivo de ser um espaço de acolhimento para as mulheres e para as manifestações de sua arte.

A iniciativa acontece após a constatação de que as mulheres recebiam pouca visibilidade nos *slams*. No *Slam BR* de 2015, apesar de mais mulheres do que homens terem disputado a primeira rodada, somente uma delas passou para a segunda

fase, e foi eliminada antes da final. O primeiro *Slam* das Minas aconteceu em maio de 2015, no Distrito Federal. As várias edições percorreram diversos locais da região de Brasília, uma delas tendo sido realizada dentro de um presídio feminino.

Em março de 2016, no mês da mulher, surgiu a versão paulista, fazendo com que o *Slam* das Minas tivesse mais visibilidade. Foi organizado por Pam Araújo, Carol Peixoto, Mel Duarte e Luz Ribeiro. O grupo faz sua apresentação mensalmente em diversos locais de São Paulo, em busca de ampliar os espaços e encontrar diversas vozes femininas. Recentemente foi publicado um livro de antologia poética, **Mudas falas são sementes em germinação** (2018), que reúne os poemas de algumas das poetisas que participam do *slam* com certa frequência. As quatro integrantes do grupo são todas poetisas e investem em suas carreiras individuais.

O grito da organizadora para iniciar as batalhas é: *Slam* das Minas! e o público responde: “Manas (ou monas, minas), monstras!”. Assim se iniciam as apresentações. O interessante é perceber que, nesse espaço, as poetisas podem expor suas performances em um local onde elas têm liberdade para abordar assuntos que podem causar dores, revoltas, denúncias e desejos. O evento é aberto para homens também, porém, em alguns encontros com temáticas específicas, o encontro acaba sendo restrito só para as minas.

Partindo para os eixos temáticos das poesias apresentadas no *Slam* das Minas que são diversos, destacaremos *Verdade seja dita*, composto por uma das organizadoras, Mel Duarte, que tem como foco as denúncias sociais da violência contra as mulheres no Brasil:

Verdade seja dita
Você que não mova sua pica pra impor respeito a mim.
Seu discurso machista, machuca
E a cada palavra fálha
Corta minhas iguais como navalha
NINGUÉM MERECE SER ESTUPRADA!
Violada, violentada
Seja pelo abuso da farda
Ou por trás de uma muralha
Minha vagina não é lixo
Pra dispensar as tuas tralhas
Canalha!
Tanta gente alienada
Que reproduz seu discurso vazio
E não adianta dizer que é só no Brasil
Em todos os lugares do mundo,
Mulheres sofrem com seres sujos
Que utilizam da força quando não só, até em grupos!
Praticando sessões de estupro que ficam sem justiça.
Carniça!
Os teus restos nem pros urubus jogaria
Porque animal é bicho sensível,
E é capaz de dar reboliço num estômago já acostumado
com tanto lixo
Até quando teremos que suportar?
Mãos querendo nos apalpar?
Olha bem pra mim? Pareço uma fruta?
Onde na minha cara tá estampado: Me chupa?!
Se seu músculo enrijece quando digo NÃO pra você
Que vá procurar outro lugar onde o possa meter
Filhos dessa pátria,
Mãe gentil?
Enquanto ainda existirem Bolsonaros
Eu continuo afirmando:
Sou filha da luta, da puta
A mesma que aduba esse solo fértil
A mesma que te pariu!
(DUARTE, 2016, p. 54)

Mel Duarte explora o campo das emoções com entonações que causam sensações de resistência e inquietação. As palavras “canalha” e “carniça”, que são enfatizadas pelo

ponto de exclamação e o verso “NINGUÉM MERECE SER ESTUPRADA!”, que é escrito em caixa alta, são elementos da poesia que, ao serem pronunciados, elevam o som, o que pode causar forte impacto no leitor, como uma sensação de desconforto e náusea. Em alguns versos, podemos sentir certa repulsa, como em: “Minha vagina não é lixão/ Mulheres sofrem como seres sujos/ Os teus restos nem pros urubus jogaria/ E é capaz de dar reboção num estômago já acostumado com tanto lixo.”

Os efeitos provocados pelas palavras poéticas não se distanciam da realidade, já que o Brasil é um dos países em que as mulheres mais sofrem diariamente com a violência do estupro. Segundo os dados oficiais das secretarias estaduais da Segurança coletados pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, o país teve, em 2016, ao menos 47.646 estupros em todo território nacional. O que a escritora Mel Duarte expressa nos seus versos é, portanto, uma representação da realidade dolorosa que cerca a vida das mulheres brasileiras. A seleção vocabular, nesse sentido, voltada para “palavrões” ou termos que se referem a elementos rebaixados, parece reduplicar a condição de subalternidade que se pretende denunciar e recusar.

Ao passarmos para as duas últimas estrofes, notamos a voz de uma mulher que se impõe a partir das sensações relatadas anteriormente. Primeiro essa voz chama a atenção do leitor/ouvinte com os seguintes questionamentos: “Até quando teremos que suportar?! Mãos querendo nos apalpar?! Olha bem pra mim? Pareço uma fruta?! Onde na minha cara tá estampado: Me chupa?!”. Nesse caso, fica evidente que a voz poética quer fazer as pessoas pensarem nas respostas, pois as questões aparecem com um sentido de indignação por não se suportar mais essa violência.

Ao concluir o poema, Mel Duarte coloca em questão o cenário machista de uma cultura de estupro, que deveria ser combatida por aqueles que têm o papel de elaborar as leis que regem o país para garantir a integridade da vida de todas as pessoas. No entanto, muitas vezes eles são os primeiros a tratarem o estupro como algo naturalizado e, além disso, propagam cada vez mais o incentivo a essas práticas.

A poeta utiliza a fala do atual presidente do Brasil que na época exercia função de deputado federal, Jair Bolsonaro que, em 2014, afirmou na Câmara dos Deputados que a deputada Maria do Rosário (PT-RS) “não merecia ser estuprada” porque ele a consideraria “muito feia” e que não faria seu “tipo”. O caso em questão, tornou Bolsonaro réu e resultou em uma indenização por danos morais à deputada do PT no valor de dez mil reais e um pedido de desculpas em rede nacional.

Fica explícito que, mesmo com tantas dificuldades, a voz feminina ainda consegue perceber sua força e continua a resistir. A poeta segue expressando nos últimos versos que mesmo os líderes do país não se incomodando com a luta da mulher, essa mobilização conquistou seu espaço no panorama social do Brasil, como se pode observar nos versos: “Sou filha da luta, da puta/ A mesma que aduba esse solo fértil/ A mesma que te pariu!” Existe uma tendência em achar que nesses encontros de poetas mulheres só há espaço para falar da dor ou da violência. Nesse sentido, é preciso destacar que há momentos em que é possível falar dos desejos, das realizações e do prazer, como podemos analisar no poema de Luz Ribeiro, poeta do grupo *Slam* das Minas:

In-terno
no seu abraço ressurgiram
versos, longos e completos

que procurei em folhas limpas

encontrei resquícios de palavras
na inquietude dos seus olhos
reescrevi as mesmas sem tinta

letra por letra em linhas tortuosas
através de sucções
feitas pela boca para a pele

nossas pernas cúmplices, chaves
hora abertas, hora fechadas
sem deixar de abrir

sua mão percorre o corpo
a língua atinge o céu
tudo olho no olho
seu líquido me escreve
em oculto, in-terno e fundo
quente mesmo depois de frio

dormir rascunhos e acordar poesia
eu e você, somos verdade
e todo fim, sem final
parece clichê

(RIBEIRO, 2017, p. 37)

O poema de Luz Ribeiro permite analisar por outra ótica a variação temática que encontramos tanto na escrita, como na apresentação performática das poetisas. O próprio título “In-terno” sugere uma análise mais profunda dessas emoções, partindo de um cenário de erotização dos sentimentos e corpos. Diferentemente do padrão de hipersexualização usualmente associado a mulheres negras, a poeta traz à cena experiências afetivas que podem ser experimentadas por todos, fazendo desse espaço um lugar onde as performances ganhem um sentido que vai além da dor, dando liberdade à criatividade das mulheres que não conseguiriam falar abertamente de suas experiências em outros locais.

A linguagem adotada nos movimentos analisados, considerada a partir dos três elementos anteriormente citados (letra, voz e corpo), constitui um estilo poético que não vemos com frequência em poemas canônicos. É exatamente a especificidade dessa linguagem, seu tom ao mesmo tempo agressivo e resiliente que configura a formalização da vivência de um determinado povo: a voz (misturada às demais sonoridades) pode ser acompanhada das batidas de palmas sincronizadas pelo público (como vimos na análise do Sarau das Pretas) e *mobiliza* o público através de corpos convertidos em meios de acesso a uma sabedoria ancestral. Nas apresentações, tal sabedoria pode se revelar através de danças, como o jongo, ou através de gestos que auxiliam na expressão das falas.

Manifestações dotadas de especificidades, sarau e *slam* compartilham da coexistência entre linguagem escrita e oral, completando-se nos movimentos corporais e em performances que atuam produzindo significativas transformações culturais, artísticas e sociais. Se o sarau pode ser pensado a partir de sua ambientação em um local em que as pessoas se reúnem (sejam artistas experientes ou iniciantes) apresentando seu trabalho de maneira espontânea e comunitária, os *slams* têm como elemento definidor central competições que fazem o poeta realizar uma performance mais elaborada, enquadrando-se às regras do jogo, com o objetivo de levar grande impacto ao público.

Os fenômenos artísticos dos saraus e *slams* vêm desafiando convenções e propondo novos rumos para a reflexão sobre os campos artístico e literário brasileiros. Sua presença no cenário cultural parece sugerir ampliações no alcance desses setores, com a necessidade de se redimensionar a presença da cultura periférica nos estudos literários. Performances e poemas escritos

por grupos específicos, como as mulheres negras (que se organizam e produzem sua arte nesses espaços, com o objetivo de expor suas dores, desejos e emoções) podem repercutir, provocar sensações variadas. A arte produzida por essas mulheres pode despertar conhecimento, emoção e experiências estéticas em outras mulheres e nas comunidades que entram em contato com essas manifestações. Todas essas considerações parecem justificar mais do que razoavelmente a pertinência dos estudos voltados a essas manifestações artísticas: pensar a poesia contemporânea brasileira implica deslocamentos que são também espaciais – sair do *central* rumo ao *periférico* pode ser um caminho para considerar alguns dos aspectos nodais da cultura contemporânea.

Referências

ALVES, Thayneddy. **Em reticências**. 2. Ed. São Paulo: Academia Periférica das Letras, 2018.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (org.). **História Geral da África. I. Metodologia e pré-história da África**. Brasília: Unesco, 2010, p. 167-212.

D'ALVA, Roberta Estrela. **Teatro Hip-Hop**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. 2013. 309 f. Tese (Doutorado em Sociologia). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DUARTE, Mel. **Negra nua e crua**. São Paulo: Editora Ijumaá. 2016.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura como Recurso**. Salvador: Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, 2012, v. 5. (Coleção cultura é o quê ?)

KILOMBA, Grada. **Plantation Memories: episodes of everyday racism**. 2. Ed. Monastério: Unrast Verlag, 2010. Disponível em: <https://goo.gl/w3ZbQh>. Acesso em: 25 nov. 2019.

MAIA, Gustavo & SOARES, Jussara. Cumprindo decisão judicial, Bolsonaro pede desculpas a Maria do Rosário em rede social. **Jornal O Globo**, Brasília, 13 de junho de 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/cumprindo-decisao-judicial-bolsonaro-pede-desculpas-maria-do-rosario-em-rede-social-23737390>. Acesso em: out. 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

PEÇANHA, Érika Nascimento. **“Literatura marginal”: os escritores de periferia entram em cena**. 2006. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Universidade de São Paulo.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.

Maria Tereza: um corposolo em ruídos e negrices

Fabiana Oliveira de Jesus*

Resumo

Este texto tem o propósito de apresentar a trajetória da poetisa paulistana Maria Tereza, escritora de três livros: **Ruídos**, **Negrices em Flor** e **Vermelho**. Nesta apresentação, damos foco à representação do corpo negro feminino exposto nos versos e à multiartista, que insere, na escrita, sua leitura do mundo feita por seus olhos negros. Escrita esta que elege seus precursores, mostrando suas leituras de mulheres pretas e contando, através de seus versos, sua escrevivência. Revelando, assim, sua ancestralidade e dando voz, através da sua poesia, às mulheres negras que vieram antes para abrir espaço para as que a vieram depois. Sua escrita, é aqui tratada como personificação de seu corposolo.

Palavras Chave: Maria Tereza. Mulher Negra. Escrita. Poesia.

* Pontifícia Universidade Católica (PUC Minas). Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas. Atualmente é doutoranda em Literaturas de Língua Portuguesa pela mesma instituição. Bolsista FAPEMIG. ORCID: 0000-0001-88666

Maria Tereza: a Solo-Body in Noise and Blackness

Abstract

This essay aims to present the trajectory of the São Paulo poet Maria Tereza, writer of three books: **Ruídos (Noises)**, **Negrices em Flor** and **Vermelho (Red)**. In this presentation, the focus is on the representation of the female black body exposed in the verses, and on the multiartist, who inserts, in her writing, the perception of the world through her afro brazilian eyes. Her writing chooses its precursors, showing its readings of black women and telling, through its verses, its *escrevivência*¹. Revealing then, her ancestry and giving voice, through her poetry, to the black women who came before her and made room for those who came after. Finally, her writing is the embodiment of her solo body.

Keywords: Maria Tereza. Black Woman. Writing. Poetry.

Recebido em: 30/09/2020 // Aceito em: 01/12/2020

¹ original term, coined by Conceição Evaristo, that means something like “writing + life experience” of a afro-brazilian woman

Diásporas são partes que caminham ou navegam e voam saindo dum mesmo corposolo e multiplicam e se juntam para retransmitir o primeiro toque, aqui nesse caso, com muita força de resistência, tambores em vozes dinâmicas, conhecimento de vida, formas de amor, liberdades, primitivismo artístico, refinamento ecológicos espirituais, conexões de integração.

Diásporas, negrices, inteligências. Vida verdadeira agora! (TEREZA, 2007, p. 29)

O corpo feminino negro, como a escritora Maria Tereza reflete, é um corpo herdeiro da diáspora africana, que é pensada aqui como essas partes que caminham em um mesmo chão, dinamizando sua sabedoria resistente através de seu corpo. Este corpo é resultado da mistura de “MEU PAI BAIANO, MINHA MÃE PAULISTANA. FILHOS D’ÁFRICA COM ÍNDIOS DO BRASIL” (TEREZA, 2007, p.21 grifo do autor). Fala-se de um corpo pensado, entendido e performatizado na escrita. Ele se manifesta em poemas, ilustrações e, principalmente, na leitura. Pode-se dizer que é um corposolo, ou seja a junção com a obra artística literária: os poemas, as partículas, os glóbulos, a concentração do livro, a corrente sanguínea, o corpo todo, quando o fluxo poético inunda o sistema nervoso da poetisa/escrita.

Terezinha Taborda Moreira e Jane Quintiliano Guimarães Silva, em artigo intitulado “Escrita e Performance”, discutem as formas como a escrita se performa na contemporaneidade. As estudiosas observam que “a contemporaneidade se marca por uma multiplicidade de textualidades e suportes, e em função disso, por uma heterogeneidade de semioses e sentidos” (SILVA; MOREIRA, 2019, p. 7). Ainda segundo as estudiosas, para responder aos apelos do contemporâneo, a escrita

responde não como mera modalidade da língua, mas como objeto plástico, modo de enunciação movente, tecnologia multimodal, processo, performance, abarcando experimentações multiformes, estéticas ou não. (SILVA; MOREIRA, 2019 p. 7)

Aparentemente a escritora Maria Tereza acredita que o corpo é construído/performatizado pela poesia. Ela, por sua vez, deixa espaço para que o leitor contribua para essa construção, uma vez que seu desenho é feito também ali, naquele instante da leitura, em consonância com a discussão teórica proposta por Silva e Moreira. Parece-nos que essa construção do corpo pela palavra encena a afirmativa de Frantz Fanon, segundo o qual “falar é existir para o outro”, pois “existe na linguagem uma extraordinária potência”. (FANON, 2008, p. 33). A epígrafe que abre este texto vai além de uma reflexão sobre diáspora, ela é a própria explanação do corposolo, ela é uma síntese da obra de Maria Tereza.

Maria Tereza Moreira de Jesus, atriz, palhaça, poetisa e ilustradora nasceu em 18 de maio de 1974, na cidade de São Paulo, nascida e criada em Vila Nova Cachoeirinha, zona norte da capital. Assinou seus livros com o pseudônimo Maria Tereza. São suas obras que nos contam sua trajetória. Ao tentar ir além de sua obra e buscar informações sobre sua vida pessoal, percebemos que, como várias outras escritoras negras, a história nos escapa, não se propaga. É preciso escavar, procurar a fundo e ter sempre o olhar atento. Até onde nos foi possível conhecer sobre sua trajetória de vida pode-se perceber que Tereza foi uma mulher “sempre atenta quando o tema é pensamento” (TEREZA, 2007, p.33). Participava ativamente da vida sociocultural das periferias da cidade de São Paulo, e era presença ativa em Saraus e oficinas em centros culturais. Ela levava “seu quilombo”, que

em sua ideia é o próprio corpo negro, para a linha de frente da representação negra feminina.

Esse corpo-quilombo é elaborado e nos é apresentado por/ através de sua escrita. Maria Tereza publicou três livros: **Ruídos** (2002), **Negrices em Flor** (2007) e o infantil e autobiográfico **Vermelho** (2009). Compôs uma canção “Mar Interior”, gravada por Celso Sim e Rubi, participou de peças de teatro, fez muitas leituras dramáticas e em suas obras vemos nitidamente o forte diálogo com as artes plásticas.

Em uma reportagem da **Folha de São Paulo** com o título *Maria Tereza a Atriz negra que se lançou em alto mar*, do dia 30 de abril de 2010, apresenta-se um pouco mais da trajetória artística da escritora, sua trajetória teatral e um trecho de uma canção composta por ela: “Eu vou partir num vapor vulgar/ Vou viajar/ Vou ver estrelas/ E voltar” (TEREZA, 2010). A reportagem foi escrita para comunicar sua morte.

Maria Tereza faleceu em abril de 2010. Um falecimento prematuro, aos 35 anos, provocado por uma rara doença autoimune que, ironicamente, tem o nome de POEMS. Essa síndrome provoca um distúrbio no qual mais de uma glândula endócrina apresenta disfunção e é provavelmente causada por anticorpos que circulam no sangue e danificam os órgãos. A doença segue o fluxo do vermelho líquido que é por onde, segundo Maria Tereza, circula o “fluxo poético” e “inunda o sistema nervoso” (TEREZA, 2007, p.31). A doença atingiu o sangue no qual circula toda ancestralidade, aquela “passadas ao pé do ouvido” como ruídos, “no dentro do vermelho líquido” (TEREZA, 2007, p.28).

Ruídos, seu primeiro livro, é dividido em 52 poemas cujos títulos são números de páginas que vão da *página 0* à página

última: numa forma semelhante a um diário. Há exceções de poemas cujos títulos são: “Ato”; “Velha/preta”; “Pai e Pai”; “Dinheiro”; “Língua”; “Espera” e “Siririca”. São “ruídos” que trazem o cotidiano de uma mulher negra contando sobre seu olhar sobre a vida com muito vigor. Uma poesia cujo compromisso não foi estabelecido com apenas uma forma e sim com a simplicidade, o que dá potência e força à obra.

Página trinta e quatro

sei que aqui no brasil diário, o mesmo tanto que nasce,
se mata, pelos mesmos porquês que não se cria. Anula.
A única via possível. Educação. Sensação só a de fome,
desespero e solidão.

Terra de quem?

Ai meu padim,

Quem nasceu pra rapadura dificilmente chega a ser
[pudim de leite.

Só meladim.

A china é do outro lado? Embaixo, debaixo do solo
[rachado?

Produtos somos desidratados.

(TEREZA, 2002, p.99)

Os poemas são apresentados ora em prosa, ora em verso, sem uma regra específica ou, até mesmo, de forma híbrida sem fronteira entre prosa e verso, como é o caso do poema citado acima. Esta é uma marca do trabalho de Maria Tereza: brincar com as formas. No poema acima vemos ainda sua reflexão sobre o Brasil do dia a dia, dentro do dia a dia de Maria Tereza. Ou melhor dizendo, no cotidiano de muitos indivíduos brasileiros, sobretudo, negros. **Ruídos** é como um diário no qual a poetisa coloca relatos e leituras da sociedade e de si. Essa escolha por fazer uma espécie de diário é uma forma de resgate da leitora que foi. Ao se ler **Ruídos**, percebe-se que Tereza foi uma grande

leitora de mulheres pretas. Podemos identificar em sua escrita semelhanças com o também diário **Quarto de Despejo**: Diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus. Um escritor escolhe seus precursores e essa relação de Tereza com Carolina Maria de Jesus fica nítida não só no livro em questão, mas percorre toda sua obra:

Página cinco

Diário, impressiona-me esta qualidade que a vida não se aprende na hora. Só depois do momento que se vive, mesmo quando bem dentro dele respirado, obter o fato não me faz dona de mim, respiro durante os intervalos de ser enquanto aqui.

Ter vida e morte atreladas a si.

(TEREZA, 2002, p. 31)

O prefácio de **Ruídos** é escrito por Fernando Bonassi, escritor e dramaturgo paulista. Ambos se conheceram por ocasião da participação de Maria Tereza em um grupo de dramaturgia que auxiliou na escrita do espetáculo Apocalipse 1,11 (2000), do Teatro da Vertigem. A partir de então começaram a trocar escritos e, segundo ele: (...) “desde o primeiro verso de sua autoria que li, senti a força múltipla desses textos estruturados com extrema sonoridade e ritmo, apontando pras coisas desse mundo a mira fulminante de um olhar ulterino, desbocado e desbun-dado” (BONASSI, 2002 15). E, para assimilarmos melhor as palavras de Fernando Bonassi, lemos o poema “Língua”:

Língua

O argumento arranha a palavra
Sou o pelo do meu próprio ovo
Ovulo às vezes floresço
Volta e meia sou eu de novo
E se toca lava me lavo

E se solo seco me racho
Quando bicho me arregaço
Me escorro quando gozo
Me alinhavo quando amo
Tomo gosto por isto ou aquilo
Coreografo a matéria num cenário
Procuro o elo
Da liga que me liga a ti
A liga que me liga a ti
É a língua que me liga a ti
É a língua falada, escrita, saudosa, ritmosa, ouvida
A língua metida em ti
É a língua o que me liga a ti.
(TEREZA, 2002, p. 89)

Pode-se, nessa leitura do poema, entender como Maria Tereza expõe seu corpo e o deixa disponível para leitura. Como dissemos antes, trata-se de um corposolo exposto como língua viva que se comunica com voz, escrita e ritmo e que se toca e nos toca. Assemelha-se a um solista que se apresenta para cantar uma música a ser ouvida por todos mirando-os de forma fulminante. Ainda segundo Bonassi, a escrita de Maria Tereza representa a fé na arte somada à rebelião. Para ele, a obra de Tereza revela que “não estamos necessariamente condenados à prisão perpétua de nossa própria covardia, pobreza e burrice.” Ao fim do seu prefácio intitulado “O Ministério da Saúde adverte...”, conclui: “Será preciso acompanhar o trabalho de Maria Tereza... pro nosso próprio bem” (BONASSI, 2002, p. 16).

A poetisa paulistana gostava de ser identificada como poeta, compositora e atriz negra. Era uma multiartista e trabalhava, também, com arte e educação. Conforme posfácio do livro **Negrices em Flor** (TEREZA, 2007), Maria Tereza revela sobre si o que está exatamente exposto em seus poemas: a relação com a escrita, como podemos ler no poema *Língua*, a noção do fazer musical e sua inquietude diante da vida. Podemos observar que a

partir de **Negrices em Flor**, seu nome é grafado sem sobrenomes, apenas, Maria Tereza.

Maria Tereza, filha de Aparecida Moreira de Jesus e Manoel Adolfo de Jesus, brasileiros evangélicos que a fizeram estudar piano pra tocar na igreja. Reside na Vila Nova Cachoeirinha, zona norte paulistana, onde foi criada com muito amor. Nascida lá pelos inícios da década de 70. Sempre gostou de ler e começou a se interessar pelas artes. Seu primeiro trabalho foi uma leitura dramática de *Mistérios Gozozos*, de Oswald de Andrade, com Zé Celso. A partir daí, coçou-se muito, e fez oficinas, cursos de danças, de teatro, de dramaturgia, de roteiros, e também de palhaça. Já atuou com textos próprios e com várias gentes. Foi também vendedora e garçõnete, recepcionista e até segurança! Agora já madurinha trabalha como arte educadora, se aprimorando para o sustento e pras descobertas junto, nas energias sinceras da criação. Nessa caminhada fez peça infantil, adulta e trabalha com performances poéticas corporais. Participa do Teatro Popular Solano Trindade e do Grupo de Literatura Percussiva e ainda da Cia Causos Negros. Musicou, cantou e encenou poemas de Solano Trindade, Stela do Patrocínio, Hilda Hilst, entre outros. Tem uma canção, *Mar interior*, gravada por Celso Sim e por Rubi. Publicou *Ruídos*, em 2004, pela editora ComArte. (TEREZA, 2007, [s.n])

Como muitos artistas brasileiros, Maria Tereza trabalhou em várias áreas para contribuir com seu sustento e com a manutenção de um projeto de vida, o fazer artístico. Ela atuou em trabalhos que fortaleciam não somente a ela, mas que seriam capazes de propagar outras vozes levando a todos um novo olhar, uma nova perspectiva impulsionada pela presença do seu corpo-quilombo.

O livro **Negrices em Flor** é composto por quarenta e dois poemas da autora. Uma dedicatória onde agradece aos que vieram antes, aos que virão depois, aos orixás, amigos e

parceiros de edição. E nos recomenda cuidarmos das crianças. Dois poemas do *rapper* paulistano Gaspar. A composição do livro conta também com ilustrações da própria poetisa. Pela edição da obra percebe-se o cuidado e a delicadeza na criação e elaboração do livro e, na construção da materialidade física do objeto. Ao nos colocarmos diante do livro, ali mesmo, fechado, somos remetidos a um universo distinto do comum: o laço de palha como decoração, a cor da capa, a delicadeza dos traços e o nome. É uma construção delicada, que nos parece ser construída lentamente, “com suor e demora” (TEREZA, 2007, p. 51) como no aprendizado em conta-gotas:

Conta-gotas

No conta gotas do aprendizado diário, de letrinha
com letrinha no passo a passo, a liberdade chegando
com suor e demora.

No transporte coletivo de manhã cheiroso, de noite um
horror:

Informações e divagações, piadas e muitas broncas,
Reclamações

No trabalho a dificuldade de repetir, o sim senhor,
a sim senhora.

Na família a busca eterna pelos laços sempre e
Sempre aqui e ali despedaçados.

No barraquinho que morava, todo dia crianças
Separando qualquer coisa.

Um pão frito, pedaço de bolo, sorriso dado de
Verdade, carinho sem esculacho.

Na mente milimetricamente horizontes alargados.

Dentro do peito um eterno moto-contínuo.

Por toda a pele, desejos e sonhos.

(TEREZA, 2007, p. 51)

Assim, o ato de juntar letrinha por letrinha em um processo de alfabetização, que não se resume apenas a formar e ler palavras, revela ao leitor que ajuntar letras e palavras se torna, na verdade,

a construção de uma ideia elaborada no coletivo para o coletivo. Esse ato transforma-se numa escrita que resiste em dizer “o sim senhor” e manter-se subalternizada às palavras, e deseja juntar os seus familiares, por anos separados continuamente. Nesse processo o significado de família passa a poder ser pensado como comunidade. O verso “Na mente milimetricamente horizontes alargados” (TEREZA, 2007, p. 51) mostra como o pensamento vai além das limitações sociais a que um povo é condicionado. É de gota em gota que o eu lírico conquista o espaço da fala. É ao contar histórias que ele alcança os sonhos da pele “e faz emergir conhecimentos que sempre existiram e que não encontravam espaço de apreciação, invisibilizados pelos saberes acadêmicos eurocentrados.” (REIS e ANDRADE, 2018, p. 7) Maria Tereza com sua escrita reconstrói “epistemologias autóctones, que foram violentamente destroçadas pelo (neo) colonialismo” (REIS e ANDRADE, 2018, p. 7).

É preciso, portanto, observar a escrita e as histórias contadas hoje pelas mulheres negras, com a intenção de que estas narrativas não se percam no tempo e não haja mais fissura na história da literatura. Observa-se um movimento potente onde podemos ver\ler mulheres negras assumindo um papel cada dia mais constante na escrita, externalizando suas perspectivas e visão de mundo, o que proporciona uma saída desse lugar subalternizado. A professora indiana Gayatri Chakravorty Spivak em seu livro **Pode o Subalterno Falar**, considera:

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com um floreio. (SPIVAK, 2010, p. 126, grifo da autora)

Seguindo o pensamento de Spivak, observamos que Maria Tereza assume a escrita como uma forma de enfrentamento, elabora um discurso sobre seu estar no mundo, sobre suas condições de vida e sobre sua ancestralidade. Ela reverte, com sua escrita, este lugar de subalternidade e passa ao da intelectualidade, carregando consigo as marcas dessa subalternidade e promovendo a escuta de sua voz que, como dito por Spivak, não poderia ser ouvida como tal. Ninguém é subalterno, alguns estão neste lugar, são subalternizados. Por isso, neste ensaio Spivak irá dizer da importância do intelectual, neste caso da mulher negra, dar voz às suas iguais, sendo preciso que elas sejam agenciadas e não representadas.

Neste âmbito vemos a subjetividade de Tereza revelada por sua literatura. Esse fazer estético expande a noção de cultura e de sociedade, e revela aquilo que não está dito no cânone, mas que faz parte da construção social do país. A literatura de Tereza revela uma escrita que mostra, sobretudo, outra forma de falar e de escrever, forma essa que mistura vida e escrita, da qual reverberam vozes de resistência e luta que narram a transformação gerada pela vivência de dor, angústia, alegria e superação.

Essa é a escrevivência de Maria Tereza. Escrevivência é um termo cunhado por Conceição Evaristo. Para a escritora mineira o neologismo “escrevivência”: escrita + vivência, é o termo adequado para falar de uma escrita sobre si que revela mais do que um “eu”. É também uma tomada de consciência e uma forma de assumir o poder e desmistificar o que é dito sobre a mulher negra a partir de uma visão dominadora:

Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no *corpus* literário brasileiro imagens

de uma autorrepresentação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra (EVARISTO, 2000, p. 204).

Essa definição, como afirma Marcos Fabrício Lopes da Silva, “culmina numa atitude de emancipação epistemológica e performática a partir de uma articulação entre ficção e história.” (SILVA (2013) *apud* CÔRTEZ, 2016, p.51). Ao cunhar o termo, Evaristo retoma sua trajetória, entrelaçada a uma vivência com a leitura e a própria escrita. Uma relação que é construída no seio familiar, através da audição de histórias lidas à luz de velas na infância belorizontina, ou que lia em livros emprestados pelas patroas das mulheres de sua família. E era esse o incentivo das que vieram antes dela. Assim, afirma: “Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo.” (EVARISTO, 2007, p.2). É, por fim, uma expressão estética literária adotada por mulheres negras com o intuito de combater seu lugar de subalternidade.

A aproximação do termo com a literatura de Tereza é pertinente por nos apresentar uma escrita que capta toda a essência da experiência do corpo negro feminino, seja ao criar neologismos com marcas fortes de oralidade, seja ao buscar, na ancestralidade, um modo de criar um futuro que expande o processo de condução da vida.

Maria Tereza nos apresenta, através de seus poemas, um jogo estabelecido entre passado, presente e futuro. O passado é alimentado pelos saberes de ancestrais, tendo como origem de sabedoria o Baobá, árvore que, segundo a mitologia yoruba,

fecunda a terra e liga o mundo natural ao sobrenatural e guarda as histórias mais antigas. Já o presente é exuberância e resistência, assim o jogo passado e presente, terá como resultado um futuro que será afro, será negro, como vemos no poema abaixo:

Rosa Preta

Eu que não sou filha da regra exata
Eu que não sou filha do acaso puro
Eu é que afrorústica brasileira
Atento quando o tema é pensamento
Quando esse fluxo mensal poético
Inunda meu sistema nervoso
Neste corpo cheio de poros sei muito bem do meu osso
Sou rosa negra, quase parente do cactus
Existo em exuberância e persistência
Minhas raízes se ramificam frutoflorificantes
Donde vim, donde vim sim, Frutoflorificantes
No baobá que pronde vou, fui e vim.
(TEREZA, 2007, p. 33)

Maria Tereza, além de captar toda essência da escrevivência, parece-nos ter consciência dela ao escrever, como se vê nesse poema. Em sua escrita não existe regra exata. Por outro lado, sua escrita não é criada com base no acaso puro, há uma consciência do fazer literário que evidencia que a poetisa fala do processo de escrita no poema e se organiza em seus versos como escrita de uma Rosa Preta, mulher preta, herdeira da diáspora africana – afrorústica – sempre atenta à poesia que reverbera da sua subjetividade.

E embora carregue consigo seu passado, sua obra é parte de um futuro que se sabe mais negro, se veste de pensamento e de poesia e põe para fora o “fluxo poético”. Com isso “Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido” (EVARISTO, 2000, p. 204). Sua ancestralidade

é a base para que sua vida, poema e escrita ganhem forças para ser uma rosa preta, projeta um novo olhar sobre o presente e, conseqüentemente, sobre o futuro.

O poema em prosa, “Presente da Mãe”, desenha de forma ainda mais nítida esta relação com a escrevivência, pois narra uma história de infância na qual a menina desejava um bolo vermelho de presente de sua mãe. Não atendendo à sua expectativa, acaba por lhe dar um bolo branco com apenas um morango. Seu presente é, na verdade, um caderno com folhas vermelhas, dessa maneira ela descobre a escrita e entende que aquele é o melhor presente que sua mãe poderia lhe dar.:

Quando eu tinha oito anos eu gostava muito de fazer bolo de terra no quintal da minha casa. Eu brincava de ser escultora e fazia uns bolos bem redondos, de vários tamanhos e cheios de velas, daquelas velas bem fininhas que parecem palitos. Só que eu não acendia as velinhas porque o vento apagava o fogo e minha mãe vivia espiando lá da janela da cozinha. Minha mãe é muito legal, um dia eu perguntei se ela faria um bolo vermelho, vermelho da cor da terra do quintal pra gente comer. Ela disse que sim, quando chegou o comecinho da noite ela me chamou dizendo que tinha uma surpresa! Eba!!! Pensei que era o bolo vermelho. Não era. Ela tinha feito um bolo branco e sem recheio... Tinha só um morango em cima... E não era muito gostoso. Mas a surpresa era outra coisa! Minha Mãe tinha trazido um presente! Era um embrulho bem grande e esquisito. Fui pro meu quartinho abrir o presente, acendi a luz, desembrulhei o pacote e o quarto ficou todo fascinante e brilhante: um caderno bem grosso recheado com folhas de papel de seda vermelhas! (TEREZA, 2007, p.15)

O presente é a possibilidade de ter contato com a escrita. Uma escrita em papel de seda, que remete ao delicado da folha e à força da cor vermelha. O presente traz luz e fascínio à vida da garota. Ao esperar apenas o que comer, a menina recebe um

“alimento” muito mais duradouro. A vida narrada no poema – e na obra como um todo – em vários momentos nos confunde na definição se o que se conta é uma história ou ficção. Este presente emblemático e significativo vem da Mãe, sua ancestre, que repassa seu conhecimento e demonstra a importância de se alimentar uma história. Esse foi também o modo como Conceição Evaristo foi alimentada, assim como outras escritoras negras que encontram em sua ancestralidade sentido para escrever e propagar, à sua maneira, as histórias que lhes foram contadas. Nesse sentido, observamos o alerta de Evaristo: “nenhum episódio pode ser lido tal como aconteceu; na escrita tudo se modificou. Quem conta um conto inventa um ponto e quem recria uma história a partir do real cria outra realidade para a história recriada”. (EVARISTO, 2014 *apud* SANTOS, 2018, p.34)

Este poema, “Presente da Mãe”, deu origem ao livro **Vermelho**, uma obra publicada em 2009, pela editora 34. O livro tem ilustrações do arquiteto e ilustrador chileno, Andrés Sandoval. Trata-se de uma autobiografia e confirma a relação da artista com a escrita desde a infância. Outro ponto reafirmado através das páginas vermelhas do livro é como Tereza sempre estabeleceu uma relação forte com o seu corpo, deixando-o a serviço de sua arte. São falas que aparecem no prefácio: “(...) estudou música, dança e teatro, e tomou parte em diversos espetáculos que tematizam a cultura negra.”

A escrevivência de Maria Tereza apresenta o caminho revelador de uma ancestralidade. É a expressão de uma voz silenciada. Que vem “pelas vias” onde não “havia sinais”, porém, “durante a vinda, vim vestindo caras! Caras de mulher” (TEREZA, 2007, p. 53). Este caminho foi percorrido antes por

Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Cristiane Sobral, entre outras. É possível identificar essa ancestralidade ao lermos as maiúsculas gritantes do poema, Brasileira Gigante:

Brasileira Gigante

A VIDA NÃO USE RUGE, FERA RI E RUGE
PARECE QUE O TEMPO URGE
NÃO SEI SAMBAR E TENHO MILHÕES DE
OUTROS ENCANTOS!
CONTRA OLHO GORDO USO COLÍRIO DIET,
TRABALHO!
SOB A LUZ DA LUA MUNDANA EU VOU QUE
VOU
CAMINHANDO NO ASFALTO ELABORO MINHAS
OFERENDAS
RECONHEÇO O QUE É DE FIRMEZA

SÃO BENEDITO, SANTO DE PRETO
BEBE CACHAÇA, MAMA NO PEITO
SÃO BENEDITO, SANTO DE PRETO
BEBE CACHAÇA, MAMA NO PEITO

MULHERES NEGRAS ME CRIARAM, MULHERES
NEGRAS ME ENSINARAM
TIJOLO POR TIJOLO CONSTRUINDO UMA NOVA
TRAMA
DIA POR DIA CULTIVAR A SAPIÊNCIA
DNA DE NEGRA CONTÉM MALEMOENCIA
TODA CRIANÇA TRAZ NO LADO ESQUERDO A
BEM QUERENÇA
SOU BRASILEIRA GIGANTE, SOU BRASILEIRA
GIGANTE!

(TEREZA, 207, p. 21)

Essa proposição de brincar com as palavras, de explorá-las em seus significados e sentidos, extraindo delas outros significados, se estende às palavras que ela cria, neologismos, novos verbos de fácil absorção e entendimento que, porém, apresentam uma ampla significação, como as palavras aqui já

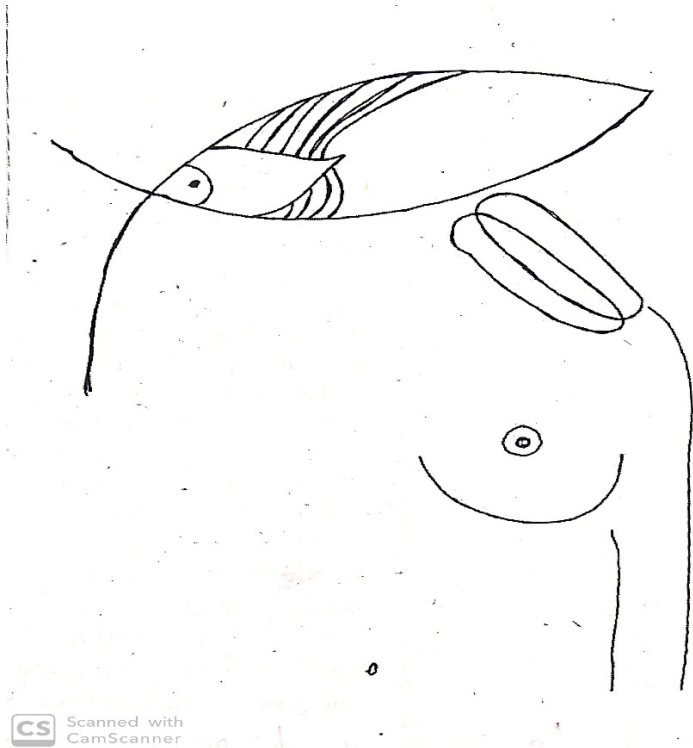
usadas: afrorústica, negrises, frutoflorificantes e quilombizara. Ainda outras como: ressambando e corpa, título do poema que se segue:

Corpa Negra

Corpa Negra tivera a vida como presente
Na labuta, suava de tanto nascer todo dia
Chorou todas as lágrimas do mundo, cansara de rios de sangue
Cantara de tanto sofrer várias línguas
Multiplicara milhões de vezes os peixes e as bocas
Assimilara ervas, árvores, credos, pedras e céus azuis
Inspira sempre o ar renovando sapiência
Horroriza-se ante a qualquer tipo de açoites que ainda são
Parira amores e dores
Mesmo que grandes e pequenas nações desumanizadas
Demoradamente a cada demora três centenas de anos
Morreria mais que mil vezes e ainda agora resistia
Trocou aquilo por isso e quilombolizara até hoje
Banhou-se por horas a fio, perdoou-se de ranços, renomeou-se
Chegou aqui.

(TEREZA, 2007, p. 87).

Figura 1



Fonte: TEREZA, 2007, p. 86.

Poema e imagem nos apresentam um novo corpo. Corpo que chegou até aqui e está renomeado, reinventado e se coloca em constante movimento. Esta *Corpa*, ainda não parou. Como a imagem nos conta pelos seus símbolos circulares, traços sem finalização e olhos na cabeça e no coração – um olho no seio, outro na imagem superior –, ela está ainda em construção. Na imagem vemos um corpo que tem um olhar que não parece ter fim, olha para o infinito e, como ele, não se encerra. Um corpo de mulher preta que, como nos diz o poema, já não é mais nomeado no masculino. Ou seja, é uma corpa que representa várias mulheres que trocaram “aquilo” – uma vida imposta, um corpo

que não era seu e não seguia seus desejos – por isso: aquilombar-se. Assim, “perdoou-se de ranços”.

Sobre esse poema, “Corpa Negra”, Terezinha Taborda Moreira irá pensar na predominância do pretérito. Sua reflexão fortalece a perspectiva da continuidade:

A predominância do pretérito sugere que a existência de Corpa Negra pode ser caracterizada pelo encadeamento de suas ações num movimento contínuo, geradas que são por uma dinâmica que a coloca em movimento perpétuo de transformação. Comprova isso o fato de o pretérito também permitir pontuar ações iniciadas no passado, mas ainda não concluídas: “*suava* de tanto nascer todo dia”. (MOREIRA, 2020, p. 8)

Essa continuidade proposta pelo último poema do livro **Negrices em Flor** é um alento para corpos diaspóricos que, como dito na epígrafe deste texto, são partes que se juntam para retransmitir o primeiro toque. É continuar o movimento do corpo/vida, com muita força de resistência. Ao persistir em nascer todo dia essa *corpa* oferece, a *corpas* semelhantes, possibilidades de renascimento. Ainda que sofridos os caminhos, a poesia aponta para novas possibilidades, outras formas de fazer a os movimentos da vida. Com isso, observar os outros lados que essa existência pode produzir, como nos mostra o poema Ir Ver:

Ir ver

Ir ver o outro lado de si
Cantar até o canto ser encanto
Rolar as escadas e ladeiras do próprio pranto
Atravessar mundos, harmonizar sistemas
A outra face dura tua também tua muda
Pedir ajuda à ciência e ao santo
Recuar,
Deixar vir as crias, ouvir espumas do mar
Construir alicerce bem formado

No poço profundo do mundo não cabe todo mundo
E lá quem sabe não é um bom lugar
Guerrear só quando.

(TEREZA, 2007, p. 16)

E é neste movimento de ir ver, é na ajuda que pede à ciência e ao santo, que Maria Tereza constrói sua obra. Sua biografia é um corposolo expresso através de suas escrevivências e negrices. E nesta manifestação não solitária abre espaço às identificações. Sua biografia é o seu legado, seus livros, sua forma de desenhar poemas com palavras e traços, verso e prosa. É ritmo, pulção, memória, corpo, cadência melodiosa e malemolência gritada ou falada ao pé do ouvido, como quem nos dá uma piscadela e diz: “Oi, eu estou aqui!”. E é, ainda, uma biografia que nos anuncia: “serei breve mas não sucinta.” (TEREZA, 2007, p.28)

Referências

CÔRTEZ, Cristiane. Diálogo sobre escrevivência e silêncio. In: DUARTE, Contância Lima; CÔRTEZ, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário A. (ed). **Escrevivências: Identidades, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo**. Belo Horizonte: Idea, 2016 p.51-60.

EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) da dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Diane (ed.). **Mulheres no mundo, etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Idéia, 2005. P. 201-212.

FANON, Frantz. **Peles negras, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

JESUS, Maria Tereza Moreira. **Ruídos**. São Paulo: Com Arte, 2002.

Maria Tereza Moreira de Jesus (1974-2010). A atriz negra que se lançou em alto-mar. Da Redação. São Paulo, sexta-feira, 30 de abril de 2010. **Folha de São Paulo**. Caderno “Cotidiano”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff3004201025.htm>. Acesso em 25 de setembro de 2017.

MOREIRA, Terezinha Taborda. Uma poética do inacabamento: a escrita literária de Maria Tereza. **Aletria**: Revista de estudos de Literatura, 30(2), 39-58. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.30.2.39->

58.REIS, Mauricio de Novais e ANDRADE, Marcilea Freitas Ferraz de. O pensamento decolonial: análise, desafios e perspectivas.): **Revista Espaço Acadêmico**, v. 17 n. 202 , março de 2018.

SANTOS, Mirian Cristina. **Intelectuais negras: prosa negro-brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

SILVA, Jane Quintiliano Guimarães; MOREIRA, Terezinha Taborda. Escrita e Performance. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 23, n. 47, p. 7-10, 1º quadrimestre de 2019.

SPIVAK, Gayatri Chacravorty. **Pode o subalterno Falar ?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TEREZA, Maria. **Negrices em Flor**. São Paulo: Edições Toró, 2007.

TEREZA, Maria. **Vermelho**. São Paulo: Editora 34, 2009.

Em um corpo para Stela do Patrocínio, o “Eu era gases puro”

Eider Madeiros*

Letícia Simões Velloso Schuler**

Hermano de França Rodrigues***

Resumo

O presente trabalho busca realizar uma leitura em torno de um dos poemas da poeta carioca Stela do Patrocínio, presente na obra **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome** (2001). A obra, por sua vez, se configura enquanto uma antologia elaborada a partir de uma transposição das falas da autora, quando esta vivia em uma instituição manicomial. O “falatório” de Stela nos permite tentar compreender, a partir da articulação com a psicanálise, o funcionamento e estruturação do inconsciente de um sujeito psicótico, além de tecer considerações acerca do corpo psíquico e somático, e da relação entre o conceito da foraclusão junto à linguagem. Nesse sentido, nos basearemos, predominantemente, nos ensinamentos do psicanalista Jacques Lacan.

Palavras-chave: Corpo. Psicanálise. Poesia. Stela do Patrocínio.

* Universidade Federal da Paraíba, Mestre em Letras (UFPB), Doutorado em curso no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Orcid: 0000-0003-3786-514x.

** Universidade Federal da Paraíba, Graduada em Letras Língua Portuguesa (UFPB). Orcid: 0000-0003-0297-2957.

*** Universidade Federal da Paraíba, Doutor em Letras (UFPB), Professor Adjunto IV do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV), Docente do Corpo Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Orcid: 0000-0003-1249-2543.

Within a Body for Stela do Patrocínio, One is “I was pure gas”

Abstract

This paper looks forward to carrying out a reading on one of the poems by Stela do Patrocínio, a poet from Rio de Janeiro, Brazil, presented in the poetic anthology intitled **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome** {**Beasts and animals kingdom is the name of mine**} (2001). The work is seen, in general, as a cluster of transcriptions elaborated by others from the author’s speeches and sayings, while she lived in an asylum institution. Stela’s “falatório” {“*talkery*”} launches us to a trial of comprehensiveness, through the articulation with psychoanalysis, on how the unconscious of a psychotic subject can function and can be structured, in addition of telling us something about the body as psychic as well as somatic, and also pointing out the possible relations between the concept of foreclosure towards artistic language. In this sense, our reflections will be based, predominantly, on the writings of French psychoanalyst Jacques Lacan.

Keywords: Body. Psychoanalysis. Poetry. Stela do Patrocínio.

Recebido em: 30/09/2020 // Aceito em: 12/12/2020

Introdução

Foi a partir do fluxo de uma mente delirante, que a carioca Stela do Patrocínio se fez poeta. Com uma fala aparentemente lúcida, a mulher “nega [*sic*] preta e crioula” e “bem patrocinada” (PATROCÍNIO, 2001, p. 66), como afirma em um de seus versos, rompe com a linguagem as grades que a encarceram, ou nos encarceram na linguagem, e nos expõe não apenas a sua condição de interna em um manicômio, mas, ainda que despreziosamente, a uma profunda sensibilidade assujeitada e subjetiva.

É na década de 1960 que ela recebe seu diagnóstico, e logo é internada em uma instituição manicomial. Nesse lugar, virá passar os últimos trinta anos de sua vida e será onde se tornaram registradas suas falas, que, posteriormente, foram transformadas em poemas e publicadas, em 2001, na obra reunida de título **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. Sua poesia reverbera uma voz lírica que foi ouvida como experiente, vivente de percursos tangenciais e reflete uma existência incerta, uma condição precária, oprimida e marginalizada.

Stela se destacava no lugar onde viveu pela sua fala, pois, em vez de se dedicar aos trabalhos manuais propostos pelo ateliê da Colônia Juliano Moreira, criado em 1986, ela preferia se expressar através da palavra. Em uma de suas visitas ao local, a filósofa e psicanalista Viviane Mosé, toma conhecimento de duas fitas cassete que continham gravações de algumas conversas realizadas entre Stela, a artista plástica Neli Gutmacher e sua então estagiária, Carla Guagliardi.

Foi a partir das falas presentes nesses materiais, datadas entre os anos de 1986 e 1988, que foi desenvolvida uma transposição:

o “falatório” de Stela do Patrocínio foi traduzido em escrita. Antes de serem publicados, a força, a crueza e a singularidade de suas falas, transcritas em pequenos quadros, puderam ser contempladas durante a exposição “Ar subterrâneo”, em 1988, no Paço Imperial do Rio de Janeiro, em conjunto com outros trabalhos das oficinas artísticas.

Sem dúvidas, muito se perde quando esse processo é realizado, como a pronúncia, a entonação e a emoção com que as palavras eram ditas. Isso se deve, notoriamente, por se tratar de uma poética fortemente marcada pela oralidade, em que a arte da fala se transmuta em um dito que opera modos distintos de apreender a forma linguística. Mas, ainda que o texto não consiga abarcar a totalidade de tantos elementos, fazendo surgir justamente outros em seu outro formato, é preciso reconhecer o esforço de Mosé em perceber e organizar os textos considerando sua sonoridade, o que fica evidente durante a leitura da obra. Nesse cenário, entramos em contato com uma literatura oral que nos coloca diante do paradoxo de uma mulher que viveu numa clausura, a sua estrutura psicótica – uma realidade sufocante, que talvez cerceie a poeta muito mais que os muros da Colônia Juliano Moreira.

A obra, **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome** (2001), é composta por oito partes, sendo cada uma delas destinada a uma reunião de poemas que carregam entre si uma temática semelhante. Dentre os poemas da terceira parte, intitulada “Nos gases me formei, eu tomei cor”, encontramos, em um deles, a possibilidade de análise em torno do corpo, seja ele psíquico ou somático, a partir de sugestivas repetições de elementos, ambiguidades metonímicas, e outras reflexões em torno de sua condição psicótica.

Assim, de modo a traçar um diálogo a partir daquilo que nos é exposto pela voz lírica, tomaremos como base algumas discussões elaboradas pela psicanálise lacaniana, percebendo a maneira pela qual o inconsciente, enquanto linguagem, é estruturado, para mais ou para menos, nas concepções desafiadoras da psicose e denunciado nos versos, por meio de um *falasser* que esbarra ou transborda o simbólico à riqueza desconcertante da poética, quando em diálogo com os limites da própria configuração de uma pressuposta estética neurótica e civilizatória das formas. Em Lacan, o *falasser*, que se aproximaria do sujeito falante, estaria mais atrelado ao que se refere à língua, e não tão primariamente à linguagem, como possibilidade de articulação da letra, do signo litoral, da alíngua, entre outros conceitos de seu último ensino.

Em certa medida, tangenciar o real não pode parecer uma falha passageira no discurso do neurótico, pois, se assim o fosse, não existiria angústia. Daí, talvez, um ponto fulcral dos estudos lacanianos sobre as psicoses, tocante ao que há de substancial importância na estrutura psicótica, em relativa associação com a estrutura neurótica, é exatamente o reconhecimento de que não é apenas o sujeito que é dotado de incompletude, mas a própria linguagem, seja para o neurótico, seja para o psicótico, assim como também para o perverso. É justamente essa incompletude da linguagem que encontra eco no real.

Atribuímos a nosso trabalho um tratamento qualitativo, no qual o *corpus* literário é analisado de tal maneira que sua forma e conteúdo não se percebem sob uma delimitação rígida, buscando lançar nosso olhar para o que texto considera e contempla em seu caráter reflexivo. Nossa leitura do texto poético privilegia

elaborações temáticas, procurando se distanciar de uma análise criteriosamente formal-métrica ou que enfoque a estrutura tradicional da versificação, a escanção, etc.

Desenvolvemos uma discussão sem pretensões de abarcar as possibilidades interpretativas em sua totalidade, já que estamos diante de uma obra literária que carrega em si um caráter de obra “em aberto” (ECO, 1991), característica inevitável devido a sua qualidade artística de singularidade, capaz de leitura desde que levada em conta sua ordem imaginativa, substancialmente presente na relação entre literatura, leitura e leitor. Assim, a elaboração dessa análise, considerando seus objetivos, é do tipo descritiva-explicativa e de caráter estritamente teórico-bibliográfico.

Demarcamos ainda que nossa pesquisa se baseia, metodologicamente, em uma fronteira entre a autora e a poesia oriunda do seu lirismo, ou seja, é preciso perceber que não se trata de uma poesia biográfica, mas de uma poesia em forma de voz poética. Mas, ao nos defrontarmos com uma história e com uma realidade que choca e, talvez, estabeleça uma contradição com os versos que são de sua autoria, é inevitável que esbarremos ou deixemos explícito, em alguns momentos, sua biografia.

Partículas de efusão na voz e no lírico de Stela do Patrocínio

A necessidade de articulação entre um aporte teórico e uma análise poético-literária nos desafia a perceber uma série de recortes necessários na tarefa de ler a poesia de Stela do Patrocínio, sobretudo em se tratando do trajeto que a poesia, entificada na voz lírica, pode distanciar de uma compreensão mesma de literalidade representacional e interpretativa da linguagem lírica.

Ao lado disso, o aparelho da fala, que remete à origem do texto verbal da autora, não se encaixa por completo sob uma lógica do externo à simbolização, nos moldes lacanianos de compreender inicialmente a psicose, pois ele é remissivo a um si em que se organiza a causa do significante, por mais que se ausente, em teoria, a falta de um significante primordial, o fracasso da passagem pelo Édipo, ou até a ausência do Pai inoculado para dentro desse si como rompimento da lei que este representa na metáfora paterna.

O que queremos dizer com isso é que o diagnóstico de uma mente delirante, que prenderia o *falasser* de uma poética a partir de Stela do Patrocínio, não se limita, pois, ainda que por meio da verbalização, habita alguma forma de elaboração da fala para a língua, e, por extensão, para a linguagem. A exemplo disso, antecipamos os versos finais do poema de análise nos quais o eu-lírico afirma: “Não tinha onde tirar nada disso”, entretanto, esse nada é já alguma coisa, pois, se “era espaço vazio puro”, caso não o fosse, restaria, mesmo que em alusão a uma vacuidade metafórica, na própria linguagem construída para se expressar. (PATROCÍNIO, 2001, p. 82).

Assim, somos de considerar que há uma mescla, ou um espectro de possibilidades, quando se trata de uma fixação – que não nos interessa em definitivo! – posicional tanto do que se depreende da autora, como do que se manifesta em sua fala poética transliterada. Afinal, o lírico pouco se estaciona nos limites da forma da linguagem, e muito menos o faria advindo de uma mulher, por exemplo.

Esta questão da alusão à escrita autoral de uma mulher, em torno de uma problematização pelo feminino, se suspende em nossos propósitos de análise, de maneira tal que possamos

compreender a despossessão significativa como característica da poética, como se ela mesma causasse crise à linguagem, ao apropriar-se desta. Em outras palavras, deixamos de lado as implicações de uma leitura da voz poética feminina, pois, como aponta a psicanalista lacaniana Leguil (2016, p. 126), “se posicionar como mulher é também sair do universal, não se alinhar sob o estandarte do todos iguais. É por meio das mulheres e de sua loucura que Lacan concebe o gênero como uma aspiração a se situar ‘fora’.” Assim, tentar perceber apenas a psicose como categoria de análise nos garante menos risco de incorrer em falso caso se incluíssemos o feminino como categoria adicional. Isto é, para a psicanálise lacaniana, uma psicose feminina descansa em um território bastante complexo em se tratando das suas delimitações e rupturas junto à linguagem.

Para darmos prosseguimento, é preciso ter em mente que algo ganha destaque na clínica da psicose, e este elemento é, sem dúvida, o corpo e seu lugar constitutivo do eu em relação a seu objeto e ao outro. Para Quinet (2014), a unidade esperada junto a esse *tópos* subjetivo sofre diversas cisões na psicose estruturada na paranoia, na esquizofrenia e na melancolia, em detrimento de como os sujeitos paranoides, esquizofrênicos ou melancólicos lidam com suas formas de gozo.

No primeiro caso, o paranoico lança o gozo para fora de seu corpo, ao tempo que no segundo caso, o esquizofrênico faria espriar aglutinadamente a fronteira entre o eu e o outro como uma só matéria encapsulada no corpo, enquanto no terceiro caso, o melancólico enxertaria para o eu a perda do significativo de maneira a canibalizar-se ao fundo dessa mesma perda. É de se considerar a ênfase na atividade que o psicótico intercorre ao

buscar, a seu modo, negociar maneiras para elidir-se do outro em sua relação de objeto a despeito das dificuldades operativas de seu eu, pois:

Na psicose, o objeto não é separado, não é um objeto perdido marcado pela falta, e sim um objeto que está do lado do sujeito, trazendo-lhe um gozo narcísico. O processo delirante é uma tentativa do sujeito de fazer a separação desse objeto tentando localizar o gozo num objeto separado do seu corpo. (QUINET, 2014, p. 66).

Nas linhas iniciais de nossa introdução, apontamos que o fluxo de uma mente delirante constituiria o arcabouço para a forma poética a qual elegemos analisar e refletir. A escolha do termo “fluxo”, todavia, não busca pensar a leitura da poesia como sendo devedora de um encadeamento lógico, simbolicamente transitado através de cadeias coerentes de sentido imediato. Pelo contrário, sua polissemia nos auxilia a compreender que nesta relação, de uma voz poética que surja de fantasias ou devaneios comuns a qualquer estrutura criativa humana, há uma liquefância de percepções sensíveis que irrompem como um fluxo corrente na energia pulsional de um corpo que quer fazer-se falar, não importa como.

Esse corpo, que precisava ser ouvido, verbalizava aquilo que via, aquilo que entendia do mundo, desencadeando um fluxo criativo que beira a dimensão inconsciente; tal constatação fica evidente não apenas no poema que selecionamos para análise como também em alguns outros versos de outro poema: “Eu não sei quem fez você enxergar/ Cheirar pagar cantar pesar ter cabelos/ Ter pele ter carne ter ossos/ Ter altura ter largura/ Ter o interior ter o exterior [...]” (PATROCÍNIO, 2001, p. 87). O eu-lírico se percebe em uma fronteira que não se situa em um corpo cindido entre este eu e o outro, já que desconhece a própria lei que operaria a divisão de um sujeito barrado pela castração.

Tomando de empréstimo rápido, de modo a ilustrar nossa reflexão, podemos problematizar o fluxo de consciência, por exemplo, como uma técnica literária do gênero narrativo. Técnica esta que pressupõe um começo, meio e fim, nos moldes de uma tradição estética modernista que avança, por vezes, ao se calcar na primeira pessoa, a um além da estrutura limítrofe do sentido, ao mergulhar nesse fluxo (do ingl. *stream*; deságue, aspergimento, efusão) de tal maneira que a subjetividade narrada põe a questionar a realidade ficcional trazida. (MOISÉS, 2004).

A nosso ver, o fluxo que coordena a liquefância de uma voz psicótica tentando se inscrever na linguagem, teria um caráter mais voltado a mergulhos no inconsciente, em vez de encadeamentos lógico-narrativos que, sem deixar de serem fluxos, nos mantêm emersos no âmbito do consciente, por intencionalmente terem um propósito de enunciação pelo dito.

Embora ouse-se a terrenos liquefeitos, inconsistentes, rarefeitos, esse fluxo é “de consciência” e, por sua vez, impele a uma atividade mental “consciente” que pressupõe uma lógica dirigida a um interlocutor, a um outro como entidade própria, a qual a narrativa buscará suprir a imaginação, dirigindo-se a ela como faltosa ao outro, que deseja gozar de alguma forma efabulativa como modo de fruição, prazer, leitura, etc, a partir de um pacto ficcional “consciente” ou “consensual”. Tal processo mental torna-se extremamente impreciso quando abordamos a psicose, pois o recorte dessa consciência do outro é muito mais manifesta nas expressões que o inconsciente encontra distintiva e peculiarmente entrelaçadas com o próprio e complexo eu. Ademais, posto ser delirante, este eu descoordena a noção de fluxo como cadeia, por conseguinte como manejo tradicional e cognitivista dos significantes. Tal noção é possível de ser

observada nos seguintes versos: “Eu não sou da casa, não sou da família/ Não sou do ar/ Do espaço vazio, do tempo, dos gases/ Não sou do tempo, não sou do tempo/ Não sou dos gases, não sou do ar/ [...]” (PATROCÍNIO, 2001, p. 91).

Face a isso, um discurso aparentemente lúcido ao qual lançamos a caracterização de qualquer poética também passa a sofrer complicações, apesar de nos ser a única caracterização possível, dentro de uma perspectiva de observação. Em termos líricos, todo “discurso” se arranja sob uma dificuldade, já que a própria linguagem poética vislumbra uma ruptura com a lógica “aparente” da própria forma da palavra, salvaguardada a exacerbação dessa acepção como postulado máximo da arte literária por algumas escolas formalistas. Isto é, há de se reconhecer o fato, mas sem que ele se torne o único possível. Daí, talvez não se trate de um discurso *sui generis*, mas de um eu-lírico “aparentemente” lúcido, que, em termos lacanianos faria letra e se formalizaria pelo que se lhe faria semblante. (LACAN, 1988a, 2009).

Nessa esteira, a questão autor-voz lírica abriria espaço para uma outra camada de discussões que são tão inesgotáveis quanto complexas, e nos distanciaria dos elementos centrais que sinalizam operações sobre o discurso de um corpo poético marcado pela expressão difusa e psicótica. O amálgama que desponta dessa relação estaria no que Lacan (2011) ensaia em sua tese de doutorado, ao indicar que o discurso psicótico seria um discurso de um inconsciente afetivo que pretere a organização lógica do raciocínio. Por ser economicamente imerso em estados psíquicos distantes da racionalidade padrão, nos quais o imaginário, o onírico, o passional e o delirante organizariam uma sistemática que não se isentaria de produzir conteúdos verbais.

Tais conteúdos, a nosso ver, alargam a compreensão mesma do discurso como apropriação, pois nos casos de psicose podem não necessariamente terem um compromisso com um dizer, mas, parcial e contingencialmente, como um falar.

Não por menos, Stela do Patrocínio negocia seu “falatório”, ora procurando-o, ora apostando em sua excessividade, ora negando-o ao mesmo tempo que lhe reconhece (PATROCÍNIO, 2001, p. 138-139). Mosé (2001) nos presenteia com seu testemunho diante do que lhe provocava a poeta:

Stela era capaz de lançar um olhar sobre a condição asilar e, ao mesmo tempo, dimensionar este olhar em uma interpretação do que seria a condição humana: uma fala atravessada por outras falas. Stela falava de sua condição como quem se vê de fora, o que quer dizer se desdobrar, ou seja, produzir uma dobra sobre si mesma. Mais do que isso, Stela falava de sua própria fala, o que implica em uma operação ainda mais elaborada: falar sobre o falar nada mais é do que mais uma vez se desdobrar. Esta perspectivação operada por seu pensamento me fez entender que não se tratava de um jorro inconsciente – Stela sabia da importância de seu “falatório”. (MOSE, 2001, p. 25).

Se para a filósofa Mosé (2001), que tece a apresentação da obra de Stela, o plano da consciência resvala para o contexto da poeta a ponto de conotar uma ordem para o seu falar, reiteramos que no tocante ao dizer, a voz poética qualifica seu próprio substrato como acontecimento delirante, não menos rico em poeticidade por conta disso, pois dialoga com uma metalinguagem interna de um corpo que se exterioriza à sua própria instância somática. O delírio tem, justamente pelo inconsciente, uma coerência que lhe é muito particular. Coerência esta que se expressa singularmente em muitas de suas poesias: “Eu não tenho cabeça boa não/ Não

sei o que tem aqui dentro/[...] Eu sei que tem olho/ Mas olho pra fazer enxergar como?/ Quem bota pra enxergar/ se não sou eu que boto pra enxergar?” (PATROCÍNIO, 2001, p. 89).

A localidade do gozo nesse corpo psicótico que “sabia da importância” do fluxo de seu falatório pode apresentar proximidade com a posição esquizofrênica dentre os tipos de psicose, posto que a sua incidência se concentra toda no corpo, pelo corpo todo, em que se trate de espalhá-lo, para dar espaço ao duplo do Outro introjetado neste corpo aberto a dois, carregado dentro de si como objeto de uma impulsividade em um sofrimento psíquico intrusivamente companheiro. Um dizer sobre a falta, pressupõe um interdito do significante-mestre, da metáfora paterna, da lei simbólica fâlica, além de demandar uma operação divisora entre o eu e o outro na diferença, na diferença que induziria a uma subtração, uma aritmética com notação presente pela diferença ausente em um eu minuendo próprio.

É por isso que a voz poética faz falar as marcas da oralidade como bem se mostra a negociação mais ou menos organizada de delirantes entes fictícios, gasosos, orbitantes a um dizer que está fora-do-discurso. Essa paralógica suplementar é o que vem sustentar, segundo Dejours (2019), o que ele vem situar em espectro, o psicótico bem organizado. Para este autor:

O psicótico bem organizado é aquele que, diante de cada prova de realidade que ponha em xeque a recusa e estimule a zona sensível do inconsciente, realiza novamente a integração da percepção sob uma forma de interpretação deliberante num sistema paralógico que se adapta e se transforma com o talento a cada situação. O que caracteriza a chamada “boa organização mental” de um psicótico é a capacidade de integração flexível e, às vezes, notável de astúcia e invenção intelectual. (DEJOURS, 2019, p. 100-101).

A invenção falatória de Stela que se revela intrigante, notável e, por vezes, surpreendente, pode ser vislumbrada e relacionada com a reflexão anterior a partir, por exemplo, dos seguintes versos: “Não sou eu que gosto de nascer/ Eles é que me botam para nascer todo dia/ E sempre que eu morro me ressuscitam/ Me encarnam me desencarnam me reencarnam/ Me formam em menos de um segundo/ Se eu sumir desaparecer eles me procuram onde/ eu estiver [...]” (PATROCÍNIO, 2001, p. 79).

Diante do exposto, a voz poética entrelaçada pela inventividade criativa de Stela do Patrocínio é, de algum modo, emblemática e transgressora, tendo em vista que vai de encontro a certas noções já bem consensualizadas em nossa sociedade em torno do sujeito psicótico e dos limites que muitas vezes lhes são impostos. Elencamos um de seus poemas, sem título, por ele nos revelar uma existência que é puro ar, que é gás, mas que é presença, ainda que difusa na ausência de uma estrutura unária. E, diante dos limites que se percebem na própria incapacidade de transpor toda a representatividade lírica para cada exercício de leitura único, isto é, leitura que lança um olhar que nós não pretendemos engessar como se a nossa fosse melhor que outras, se faz mister trazer o poema em sua íntegra.

Eu era gases puro, ar, espaço vazio, tempo
Eu era ar, espaço vazio, tempo
E gases puro, assim, ó, espaço vazio, ó
Eu não tinha formação
Não tinha formatura
Não tinha onde fazer cabeça
Fazer braço, fazer corpo
Fazer orelha, fazer nariz
Fazer céu da boca, fazer falatório
Fazer músculo, fazer dente

Eu não tinha onde fazer nada dessas coisas
Fazer cabeça, pensar em alguma coisa
Ser útil, inteligente, ser raciocínio
Não tinha onde tirar nada disso
Eu era espaço vazio puro
(PATROCÍNIO, 2001, p. 82).

O aporte figurativo que estrutura “Eu era gases puro...” nos empurra a uma profusão de efeitos de linguagem que se não nos apresenta a um precipício metafísico de abstrações mentais, nos interpela a vasculhar em suas produções semânticas o que a voz poética deseja constituir de um si que se depara com seus fragmentos, sem desprezar um esforço tremendo de se autodescrever a partir do que habita o seu mundo interno.

Tempo, espaço, espaço-tempo de des-dobramentos corporificados e incorporados neste terreno de árduo pensamento sobre si, norteiam a leitura através de intensas metáforas de um eu que só o é por meio de uma sinestesia ontogênica, como se somático e psíquico fossem fusionados em transições paradoxais inescapáveis. O lugar do corpo, pedaço completo de matérias parcialmente qualificadas, se nega a uma ação, a um fazer, porque nele se ausenta algo, ainda que em presença seja dele que a fala irrompa, como espaço vazio puro, como forma formatura, como aura e éter solitário.

Ao iniciarmos a leitura dos versos, a noção do vácuo como nulidade em uma presença de matéria que lhe conceda um reconhecimento da falta do Outro, fica evidente: “Eu era gases puro, ar, espaço vazio, tempo/ Eu era ar, espaço vazio, tempo” (PATROCÍNIO, 2001, p. 82). A falta do Outro, para nós, se delineia pela capacidade da voz poética descrever-se sem que haja uma imagem de si, como pontua Dolto (2015), que é autorizada a enxergar-se como um eu simbolizado. O grande

Outro seria a fala terciária, exterior, ordenatória que se inscreveria no momento mesmo de uma institucionalização subjetiva que separe o eu do desejo de fusão a seu lugar de origem – a mãe, o útero, o seio, em suma – e que legislaria com os *nãos-do-pai*, ou nomes-do-pai, a figura fálica do poder reconhecer-se na falta derivada desse corte, corte das separações primordiais.

Sem essa falta imposta, haveria a intercorrência de uma falta da falta, e o eu se identificaria, ao devorar simbioticamente, este Outro em si mesmo, em um gozo incessante dentro de si e fora-da-linguagem, através do desconhecimento desta parte do Outro que lhe prescreveu.

Ao se descrever como essa presença invisível, como aquele/aquilo que é o ar, que é gases puro, e reafirmar essa percepção nos versos seguintes, reforçando os elementos de sua vagueza, o eu-lírico apresenta sua face poética e instigante. Em “e gases puro, assim, ó, espaço vazio, ó” (PATROCÍNIO, 2001, p. 82), podemos notar que o “gases puro”, em sua aparente falha normativa na linguagem, por não coincidir os números plurais, substantiva e adjetivamente, torna-se um semiconceito do que é da pureza metafísica de um inapreensível, que exala, imana e envolve. Há no corpo espalhado de uma “força gravitacional” do Outro introjetado que faz rondar por sobre si um desregramento exuberante.

A pureza dessa presença invisível, que não se reduz, posto ser pura e não conspurcada pela matéria – um assim ó, que se demonstra pelo que somente é –, nos remete ao irreduzível do real, como algo do que escapa a simbolização de ter esse “assim ó”, nominado de algum modo. Algumas reflexões teóricas, que dialogam de maneira bastante significativa com nossas ideias iniciais, foram desenvolvidas pelo psicanalista francês Jacques

Lacan, ao esboçar seus postulados em relação à formação da condição do psicótico e, de modo mais específico, à instabilidade na cadeia significante desse sujeito.

Para o teórico, a constituição do sujeito é estruturada a partir de três registros, sendo eles, o real, o simbólico e o imaginário. Essa união é estabelecida a partir da inscrição da metáfora paterna, em processos ao qual ele denomina, como já supramencionamos, de “nomes-do-pai”, ou seja, inscrições do pai simbólico enquanto função de significante mestre. Lacan nos explica que “esse é um termo que subsiste no nível do significante, que, no Outro como sede da lei, representa o Outro. É o significante que dá esteio à lei, que promulga a lei. Esse é o Outro no Outro.” (LACAN, 1999, p. 152). Os nomes-do-pai impõem no sujeito uma determinação da ordem simbólica, uma entrada no simbólico, permitindo que haja um entendimento do que há de lei, de “não”, de ordem.

Entretanto, se direcionarmos nosso olhar para os sujeitos psicóticos, notaremos que em sua estrutura há a foraclusão desse significante-mestre que ressoa nos nomes-do-pai, ou seja, na psicose há uma falha para com a dimensão do simbólico.

Grosso modo, a foraclusão é um termo da gramática das negações freudianas, que Lacan reestabelece a partir dos jargões jurídicos e busca, entre as intercompreensões da língua alemã e francesas, dar conta da não-existência de algo por não haver sido nomeado (rejeitado) ou por a ação de impetração de um recurso legal prescreveu em prazo (invalidado). Como bem resume Rabinovitch (2001, p. 17), “foracluir consiste, pois, afinal, em expulsar alguém para fora das leis da linguagem.”

Essa falha é evidente no jogo de articulações, entre significante e significado, isto é, no campo das representações

desse sujeito que foi “foraclusido”. Em suas falas, por exemplo, a palavra é crua e direta. (VIDAL; PINHEIRO, 2015). A desestruturação simbólica faz com que o sujeito não tenha o entendimento da linguagem, ou seja, não está totalmente inserido nela.

Na psicose, é o significante que está em causa, e como significante não é nunca solitário, como ele sempre forma alguma coisa de coerente – é a significação mesma do significante – a falta de um significante leva necessariamente o sujeito a reconsiderar [questionando ou negando] o conjunto do significante. (LACAN, 1988, p. 237).

Nesse sentido, o fracasso da metáfora paterna, característica que demarca a estrutura psicótica, possibilita que o sujeito tenha duas saídas, sendo uma delas, o delírio. O ato delirante derrapa para uma noção equivocada de ato falho, no senso comum, sobretudo no que rege uma das inúmeras formas de manifestação do inconsciente pela linguagem, a exemplo do chiste, da repetição, do silêncio, etc. O real, nos termos de Lacan, é irreduzível e, portanto, esbarra no impossível de representação, mas não o contrário, quando o delírio indicaria que há no real uma resistência da língua perante ele. É o que escapa, até mesmo da linguagem, que não é o mesmo que língua para Lacan, que traria porosidades de angústia para o real.

Assim, é de se minimizar a importância do simbólico na economia das palavras e dos significantes como um modo de irrupção deste real, pois, não se pode considerar o real lacaniano como um simbólico quase caótico. Na estrutura psicótica, esse quadro se complexifica ainda mais, sobretudo, em se tratando de enunciação de sentido, e ainda mais, de significação poética.

Sob a ótica do significante, Lacan traça a maneira pela qual há esse desencadeamento, que tem como objetivo suprir a falta do significante primordial, criando assim, uma outra possível relação com o mundo externo, com o campo do Outro: “[...] pelo furo que abre no significado, dá início a cascata de remanejamentos do significante de onde provém o desastre crescente do imaginário, até que seja alcançado o nível em que significante e significado se estabilizem na metáfora delirante.” (LACAN, 1998b, p. 584).

Essa discussão nos permite pensar que os primeiros versos do poema selecionado reverberam uma voz que denuncia uma hiância do lugar do Outro na linguagem, uma falta de plenitude lógica junto ao simbólico. Se é paralógica, nos termos de Dejours (2019), é porque o lógico parte de um princípio que redundando o *logos* da linguagem, como estrutura distinta do *ethos* e do *pathos* aristotélicos, por exemplo. Com um inconsciente afetivo a céu aberto, o *pathos* se sobreporia nas descompensações de alucinação esquizofrênica, mais intensas em suas formas delirantes, impedindo o *logos* em um quase acesso a quem se estruturou na psicose.

Ao tentar proclamar quem ela é, escapa da linguagem e esbarra no real, enquanto esse que é faltoso: “eu era gases puro, ar, espaço vazio, tempo/ eu era ar, espaço vazio, tempo/ e gases puro, assim, ó, espaço vazio, ó” (PATROCÍNIO, 2001, p. 82).

Os versos seguintes carregam aquilo que se aproxima das tensões que caracterizam a relação do psicótico com seu corpo. De modo sequencial, o leitor se depara com um encadeamento de negações/rejeições que remetem a uma montagem do corpo, tendo na cabeça, o ponto de partida, como uma parte que indica o início de uma vida, mas que no poema, é negada/recusada.

Além da negação em relação a uma estruturação corporal, percebemos ainda uma fragmentação desse corpo posto que, para cada verso, há um membro que lhe dar aparência íntegra. Em meio ao vazio de ser gases, há uma impossibilidade de montar o corpo em uma unidade mais ou menos coesa.

Dando sequência aos trechos do poema, temos a seguinte confissão: “eu não tinha onde fazer nada dessas coisas/ fazer cabeça, pensar em alguma coisa/ ser útil, inteligente, ser raciocínio” (PATROCÍNIO, 2001, p. 82). Esse lugar, ao qual ela faz referência, e que afirma não tê-lo, é, ainda que não pareça, necessário na própria dimensão corporal, enquanto corpo somático. O corpo somático, em resumo ao que nos traz Dejours (2019), é o corpo que responde pela localização de um fazer psíquico, lugar de matéria, mesmo que o psicótico venha rejeitar a percepção, e lançá-la para fora dessa tópica. É o corpo e nesse corpo, a despeito de precisar servir de lugar para os membros que nele já estão contidos, que, de algum modo, registra-se a carência de um eu sem o Outro. Esse eu parece incapaz de realizar articulações com o mundo que o rodeia, carente de um significante primordial, pois o próprio. Além disso, é impossibilitado de “fazer cabeça”, sendo este, o membro que possibilita a unidade de um pensamento e sentido, e que significa a capacidade de garantir a lógica na/da linguagem empregada. Com isso, percebemos a mudança gradativa em direção ao corpo psíquico.

O corpo psíquico, profundamente complexo na estrutura psicótica, permaneceria lado-a-lado com o real em sua acepção com o imaginário em Lacan, e nos daria – ainda que não seja nosso propósito de aprofundamento no presente trabalho – a indução de que o metáfora dos “gases puro” como um recorte

aproximado pelo real remete ao irredutível de um corpo que se desafia em fazer-se situado na linguagem, a não ser em sua própria, paralogicamente situada no “assim ó”, numa gestualística vaga no nada que antecipa o real.

Naturalmente, tais percepções reafirmam nossas indagações anteriores, ao pensarmos, a partir da linguagem por si mesma – enquanto essa elevação exponencial do que a própria poeta está tentando proclamar – em indicativos que nos aproximam de um sujeito psicótico e suas relações com a linguagem, com o mundo externo e com seu próprio corpo.

Lacan, em seu segundo ensino, no momento em que inicia considerações acerca da topologia, nos apresenta um elemento específico que será o guia para suas teorizações: o nó borromeano. Neste, temos a visão de três fitas que estão interligadas entre si, de modo que, caso haja um furo em uma delas, o nó afrouxa ou se esgaca.

O real, o simbólico e o imaginário estão articulados nessa noção, assim, da mesma maneira em que há uma relação de dependência entre as fitas, há entre os três registros. Aqui, os nomes-do-pai não serão mais os únicos responsáveis por estabelecer as amarrações. É interessante pontuarmos que é a metáfora paterna que auxilia a formar a topologia do nó, pois, ao imaginarmos que no centro do nó borromeano há um ponto que é tocado por todas as fitas, é esse lugar, sem necessariamente possuir um objeto fixo de desejo no seu conjunto, que será constituído a partir de uma interposição fálica da ordem do pai pela linguagem.

No que tange aos enlaces e desenlaces entre os nós, o psicanalista francês inicia seu pensamento a respeito do corpo na psicose e o coloca, neste momento, no campo do imaginário. É o

registro do imaginário que tem a função de demarcar a unidade corporal, de proporcionar a impressão de que se tem um corpo. Além disso, ele resgata os nomes-do-pai e afirma que, para que o corpo se constitua, é preciso que o imaginário, o simbólico e o real estejam enlaçados através dessa ordem. Entretanto, quando este foraclui, o enlace não pode mais ser sustentado. Quando isso ocorre, há uma falha na amarração nos registros, “falha que faz o simbólico se enlaçar com o real, mas deixando o imaginário solto, desenlaçado.” (VIDAL; PINHEIRO, 2015, p. 276). Com isso, a noção de corpo, enquanto esse sistema unido, se desfaz e a inconsistência da imagem corporal domina.

Se a ideia de se ter um corpo é sustentada pelo jogo dos significantes, que sustenta o campo das representações, na psicose isso não ocorre. Além de uma não linearidade, ou perturbação, no discurso, o sujeito psicótico se defronta com um corpo vago e fragmentado, constituído de/com/aos pedaços. Se tomarmos como exemplo o caso de um esquizofrênico, o corpo é justamente esse despedaçamento, expresso pelo eu-lírico da seguinte forma: “Não tinha onde fazer cabeça/ Fazer braço, fazer corpo/ Fazer orelha, fazer nariz/ Fazer céu da boca, fazer falatório/ Fazer músculo, fazer dente” (PATROCÍNIO, 2001, p. 82).

A partir desses entendimentos, a noção de corpo desenvolvida pela voz poética ganha outros contornos. A tentativa de ter uma estrutura corporal íntegra é constante, mas, ainda assim, o eu-lírico “não tinha onde tirar nada disso”, ou seja, a utilidade, o raciocínio ou a inteligência, e conclui: “eu era espaço vazio puro”. (PATROCÍNIO, 2001, p. 82). Este vazio puro faz proximidade com o furo da linguagem que torna o simbólico comprometido por sua inconfiabilidade posta pela intrusão do real, registro do que não se prende na linguagem.

Tais relatos finais, nos conduzem, também, à ideia de um corpo psíquico e sua propositalidade, desde que esteja integrado pelo que lhe faz função o nó. Há uma tentativa de extrair essa integração, porém, sem êxito, o que leva a um retorno à vacuidade, tornando-se isolado em si mesmo. É aberto, furado, foracluído; é uma grandeza lançada ao absoluto.

Curioso perceber que a internação em um manicômio pode parecer fundamental aos que se regem por uma linguagem interna sistematizada por um inconsciente afetivo, mas que ao mesmo tempo faz ruptura com qualquer clausura, seja ela simbólica, seja ela asilar. O sujeito falante, ou *falasser* pelos neologismos lacanianos, que se vê estruturado na psicose, pode produzir, mesmo que em uma sintomatologia delirante e insana em seus atos, uma desconcertante abertura estética e criativa que transgride, mais ou menos propositalmente, o simbólico ao ponto de torná-lo tão incompleto quanto toda falta constituinte.

A linguagem, poeticamente situada em sua instabilidade formal, pode muito bem ser “gases puro” a quem dela se apropria tão obsessivamente, teimando no real de seu mal-estar cotidiano em fazê-la gás nenhum.

Considerações finais

Ao enveredarmos pelo “falatório” de Stela do Patrocínio percebemos que ela não se limita a ser apenas uma louca, mas uma mulher louca e uma grande poeta. Suas falas, ao revelarem sua percepção de mundo e de si mesma, são sintaticamente ordenadas e semanticamente poéticas. Suas palavras transbordam e a deslocam de seu lugar de mulher negra e periférica acometida de uma doença mental.

É importante demarcar essa desestabilização que a escritora provoca, posto que, para a noção tradicional de psicose, o sujeito nela estruturado apresenta uma falha em seu processo de simbolização. Stela elabora uma poética que é regida por uma afronta aos sentidos da própria linguagem e seus usos, mas, que não se esgota em um distanciamento comum daquele que escreveu para com o que vem a ser o eu-lírico, já que, sua dimensão poética parte de uma mentalidade foracluída.

Essa percepção inicial nos guiou para aquilo que buscamos refletir em torno da linguagem colocada em versos e em que medida ela nos aproxima das noções de psicose para Lacan e como o corpo está inserido nessa concepção.

A psicanálise lacaniana nos norteou ao longo da análise do poema escolhido. Elaboramos uma leitura em torno do conceito de foraclusão e notamos que a não inscrição da metáfora paterna impossibilita a união dos três registros, o real, o simbólico e o imaginário, o que demarca a formação de uma estrutura psicótica.

Ao tentarmos compreender de que maneira essa estrutura se manifesta nos versos do poema, apreendemos que nos momentos em que o eu-lírico nos diz que é gases puro, espaço vazio, somos levados a enxergar, para além de algo faltoso, uma linguagem que esbarra no real, atrelada à falta de lógica junto ao simbólico.

Seguindo a lógica dos apontamentos lacanianos, outra noção que nos foi muito preciosa foi a do corpo e de como ele é constituído, ou não, na psicose. Ao longo de alguns versos, o eu-lírico revela-se detentor de uma estrutura corporal fragmentada, constituída pelos pedaços, pois a parcialidade dos objetos desconhecidos por suas faltas era tamanha, que se tornava sobremedida no próprio eu da voz lírica. Ainda que haja

a tentativa de se construir, a integralização não ocorre, e o lugar reservado a seu corpo continua sendo o de espaço vazio puro, deslizando pela fala repleta de alterações de sentido múltiplas.

Naturalmente, as possibilidades de leitura para o poema vão além do que nos propomos a desenvolver, as reflexões não se esgotam nessas páginas. Stela do Patrocínio vive até o fim de sua vida atrás dos muros de uma instituição manicomial e seu reconhecimento como poeta só pôde ser vislumbrado anos após sua morte. Mas, sua voz ganha força ao ser transcrita e sua presença pode ser ressignificada e lembrada a cada novo contato com sua poesia.

Para apontar a relevância de uma poesia marginal inclusive por sua esquizofrenia criadora, é preciso não desprezar que a forma poética na qual Stela e sua voz lírica se arranjam traz implicações e desafios teóricos futuros para buscar revisões diante do que é canônico em matéria de lirismo e, sobretudo, em lançar questionamentos sobre até que ponto o estatuto da poesia no contemporâneo não se apegaria tanto a soluções deterministas estéticas – de traços normalopáticos tão quanto delirantes – que correria o risco de sucumbir por atos de asfixia autoinflingidos.

Referências

DEJOURS, Christophe. A terceira tópica. *In*: DEJOURS, Christophe. **Primeiro, o corpo: corpo biológico, corpo erótico e senso moral**. Porto Alegre: Dublinense, 2019. p. 77-113.

DOLTO, Françoise. **A imagem inconsciente do corpo**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998a. p. 496-533.

LACAN, Jacques. **Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade; seguido de Primeiros escritos sobre a paranoia**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

LACAN, Jacques. De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. *In*: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998b. p. 537-590.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 3: as psicoses (1955-1956)**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 5: as formações do inconsciente (1957-1958)**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LEGUIL, Clotilde. **O ser e o gênero: homem/mulher depois de Lacan**. Belo Horizonte: EBP, 2016.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOSÉ, Viviane. Apresentação. Stela do Patrocínio: uma trajetória poética em uma instituição psiquiátrica. *In*: PATROCÍNIO, Stela do. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. Rio de Janeiro: Azougue, 2001. p. 19-43.

PATROCÍNIO, Stela do. Eu era gases puro. *In*: PATROCÍNIO, Stela do. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. Rio de Janeiro: Azougue, 2001. p. 82.

PATROCÍNIO, Stela do. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

QUINET, Antonio. **Teoria e clínica da psicose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

RABINOVITCH, Solal. **A foraclusão**: presos do lado de fora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. (Transmissão da psicanálise; 65)

VIDAL, Paulo Eduardo Viana; PINHEIRO, Felipe Vianna. O corpo na psicose no último ensaio de Lacan. **Psicologia Revista**, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 265-278, 2015.

“Do vácuo da alma, insuspeitado, um mundo”: um estudo heideggeriano sobre tempos indigentes na poesia mítica de Santiago Villela Marques

Iouchabel S. de F. Falcão*

Célia Maria Domingues da Rocha Reis**

Danilo Barcelos***

Resumo

O objetivo deste artigo é buscar compreender alguns fenômenos poéticos do chamado “tempos indigentes”, a luz das reflexões do filósofo Martin Heidegger (2002), que se manifestam na imagem mítica da Criação no poema “A ÚLTIMA OBRA” (2008), de Santiago Villela Marques, a fim de interpretarmos como o divino e o poético podem surgir simultaneamente pelos corpos poemáticos que compõem a produção lírica da contemporaneidade. Para tanto, faremos um percurso analítico-fenomenológico que nos proporcione reflexões sobre o dizer sagrado dos poetas pelos seguimentos dos deuses foragidos, em relação ao tempo-espço da era do mundo em que o poema é criado: na virada milenar e no século XXI.

Palavras-chave: Martin Heidegger. Lírica e Mito. Santiago Villela Marques.

* Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT). Mestra em Estudos de Linguagem, na área de concentração em Estudos Literários, e doutoranda na mesma área no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, UFMT. Atua como docente de Educação Básica pela Secretaria Estadual de Educação de Mato Grosso, SEDUC-MT. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2184-0581>.

** Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT). Estágio pós-doutoral em Literatura Comparada (Literatura e Artes Plásticas/2007) e em Literatura Infantil e Juvenil (Literatura e Educação/2018) pela Universidade de São Paulo (USP). Docente Associada IV do Curso de Graduação em Letras e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0988-8803>.

*** Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). Doutor em Letras pelo Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, UFES-ES. Membro do núcleo permanente do corpo docente do Programa de Pós-graduação em Letras / Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros e professor de Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa na mesma universidade. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9699-9909>.

“The Soul Vacuum, Unsuspected, One World”: A Heideggerian Study on Indigent Times in the Mythical Poetry of Santiago Vilella Marques

Abstract

The purpose of this article is to understand some poetic phenomena of the “indigent times” in the poem “A ÚLTIMA OBRA”, by Santiago Vilella Marques, in order to interpret how the divine and the poetic arise in contemporary simultaneously, based on the thought of Martin Heidegger. We will take an analytical and phenomenological path based on the reflections of Heidegger’s thought on the sacred saying of the poets by the following of the fugitive gods at the millennial turn of the 21st century.

Keywords: Martin Heidegger. Lyric Poetry and Myth. Santiago Vilella Marques.

Recebido em: 27/09/2020 // Aceito em: 12/12/2020

A partir de um verso da elegia “Pão e vinho”, do poeta alemão Friedrich Hölderlin, Martin Heidegger desenvolve um percurso reflexivo no texto “Para quê poetas?” (2002), no qual disserta sobre as questões poéticas, ou poesia pensante, e filosóficas da presentificação do ser. No texto do filósofo, as reflexões mostram-se fortemente incitadas pela palavra que adjetiva “tempo”, *dürftiger*, ou, conforme a tradução oferecida, “indigente”, no verso de Hölderlin: “...e para quê poetas em *tempos indigentes?*” (HEIDEGGER, 2002, p. 309. Grifos nossos).

Ao considerarmos o ano de publicação do texto de Heidegger, 1946, é possível caracterizar, historicamente, o tempo contemporâneo ao filósofo como o da concretização dos resultados da expansão moderna, quando as indústrias, as máquinas e as tecnologias que as concebem já faziam parte da vida do humano moderno. O resgate de um poema composto em meados do século XIX configura, para o pensamento heideggeriano, como um gatilho reflexivo sobre sua era e de outras mais, digamos, “sombrias”, em que “Não só se foram os deuses e Deus, como também se apagou na história do mundo o fulgor da divindade.” (HEIDEGGER, 2002, p. 309).

Todos os mitos, ou narrativas de criação, presentes pela história registram a relação dialética entre o humano e o divino, sendo um indissociável do outro. Independente da era de consciência da existência humana, os mitos são/estão presentes, como afirma o mitólogo Eleazar Meletínski:

Os escritores do século XX utilizaram os mitos tradicionais com um novo tratamento, que expressassem essa nova situação do homem, abandonado na sociedade burguesa, ao mesmo tempo que na Antiguidade e nas sociedades primitivas os mitos exprimiam pensamentos

e sentimentos coletivos, sociais. Há aí uma grande diferença. Isso levou a que os mitos se transformassem em antimitos. Por outro lado, a ideologia do século XX continua sendo, no fundo, mitológica; mesmo a ideologia comunista, que é anti-religiosa, antimitológica, e ao mesmo tempo repete a estrutura do mito [...]. (MELETÍNSKI, 2006, p. 54).

Quando a estrutura do mito se repete, ocorre a manutenção dos questionamentos sobre a existência e presença de divindades na vida humana. O pensamento filosófico, por conseguinte, explora tais indagações em seu tempo, como nas eras de industrialização e modernização. Dentro dos exemplos famosos das reflexões destas eras está o conhecido niilismo nietzschiano, também especulado por Heidegger em textos como “A palavra de Nietzsche ‘Deus morreu’” (2002).

Enquanto isso, o divino e o humano permanecem em seus lugares de encontro, sacralizados por rituais de celebrações e gestos de presentificação simbólica de deidades representativas e míticas, programados em calendário ou de maneira espontânea, sempre respondendo às necessidades religiosas e espirituais do tempo.

Para esclarecermos a posição do mítico neste estudo, destacamos como Martin Heidegger, em “Para quê poetas?” (2002), seleciona a imagem do divino como forte fator aproximativo entre filosofia e poesia, quando ambas possuem, em comum, uma busca pelo fundamento ou centro, isto é, pelo lugar de unidade do ser do ente, uma, pela definição, e a outra, pela construção metafórica. Em face das vertentes de pensamento, o filósofo questiona: “Será que encontraremos aquele poeta que hoje em dia, frequente e apressadamente, se vê arrastado para a proximidade do pensamento que está escondido por debaixo

de muita filosofia mal pensada?” (HEIDEGGER, 2002, p. 314).

Para essa questão, Heidegger propõe a leitura da poética de R. M. Rilke, grande nome da poesia alemã de seu tempo, por meio de palavras-chave destacadas em composições que o filósofo considera como as mais relevantes:

[...] *Rilke experiencia mais claramente a indigência do tempo. O tempo permanece indigente, não apenas porque Deus está morto, mas também porque os mortais já não conhecem nem dominam a sua própria mortalidade. Os mortais ainda não estão em posse da sua essência. A morte retira-se para o enigmático. O segredo da dor permanece velado. O amor não se aprendeu. Mas há mortais. Há-os na medida que há linguagem. Demora-se ainda o canto sobre a sua terra indigente. A palavra do cantor retém ainda o vestígio do sagrado.* (HEIDEGGER, 2002, p. 315. Grifos nossos).

Conforme o excerto, Heidegger identifica uma experiência da indigência do tempo, expressa diligentemente na poesia de Rilke. Pelos versos, é possível destacar o fator ontológico que determina a existência e a mortalidade do humano, manifestação ocorrida por meio da linguagem, canto do poeta que mantém o que resta de sagrado no tempo.

À imagem do “vestígio do sagrado” está relacionada a dos “deuses foragidos”, que estariam, como nos versos de Hölderlin, no “abismo que tudo pertence”. (HEIDEGGER, 2002, p. 311). Esse lugar de “viragem”, que mostra na superfície “O fundo [que] é solo de um enraizar-se e de um erguer-se.” (HEIDEGGER, 2002, p. 310), conduz ao pertencimento pleno, encontro com os “deuses foragidos” na “era do mundo, que carece de fundamento, [e que] *encontra-se* suspensa no abismo.” (HEIDEGGER, 2002, p. 310. Grifo nosso).

Ação possível pela linguagem poética, Heidegger alerta que

nem sempre há conscientização da simplicidade do encontro:

Entretanto, até mesmo o vestígio do sagrado se tornou desconhecido. Fica por saber se nós ainda experienciamos o sagrado enquanto vestígio que nos conduz à divindade do divino ou se apenas deparamos com um vestígio do sagrado. Não fica claro o que poderia ser o vestígio para o vestígio. Fica a questão de saber como um tal vestígio se nos poderia revelar. (HEIDEGGER, 2002, p. 316).

“Longo é o tempo indigente da noite do mundo”. (HEIDEGGER, 2002, p. 310). Anos adiante do pensamento heideggeriano, estaríamos ainda dentro do “longo tempo indigente”? Seguindo o caminho do filósofo, busquemos algumas respostas na linguagem poética.

Santiago Villela Marques (1968-2018), poeta/escritor de Mato Grosso, apresenta em sua poética recorrentes imagens míticas, tanto nas construções de imagens – de criação e metamorfoses muito autênticas ao texto mítico –, quanto nas referências diretas a figuras de narrativas de diferentes culturas, em sua maioria de mitos hebraico-judaico-cristãos. Por serem reincidentes, essas imagens incitam especulações sobre o porquê, em nosso tempo, algo tão primordial ressurgiu, para além da narrativa religiosa com sua linguagem ritual própria, em linhas poéticas.

O ressurgir convida à reflexão se pensarmos no que Heidegger já trazia, em 1946, como “a falta de Deus”. Mais de 70 anos depois dessas especulações, o que mudou na relação do humano com o divino? Sabemos o que o imediato e o visível nos apontam: as tecnologias continuamente transformam a vida humana. Como mensurar, então, a relação do humano com o invisível, a divindade? Em nosso tempo comum, os registros

míticos se mantêm no tecido filosófico, nas religiões, nas ciências, algumas delas investigando as manifestações sacralizantes no plano material e os seus resultados. Não obstante, com Heidegger concordamos que “O tempo da noite do mundo”. (HEIDEGGER, 2002, p. 309) é ainda tão – ou mais? – presente.

É possível pensar que, por ser abstrata, a divindade expressasse em diferentes estruturas. A poética é por vezes a mais utilizada e apropriada delas, possivelmente pelo seu caráter de arte, de linguagem elaborada, que afeta e emociona, construindo locais de manifestação onde o divino se consagra.

Considerando o lugar da poesia como o da dispersão por “mil formas heterogêneas”. (PAZ, 2012, p. 23), a forma poética é criadora por nomear seres em seu próprio espaço de significação. O significar poético é, portanto, o ser-aí da palavra. Ao criar por nomear, a palavra poética é também mítica. Por analogia, isso é como o ato divino de concretização do ser na existência: “Deus disse: ‘Faça-se a luz!’ E a luz foi feita.” (BÍBLIA SAGRADA, 2001, p. 49. Grifos nossos). A conexão que há entre luz, palavração, enunciação, enunciador e ser divino seria, então, o percurso de materialização do divino, ou a percepção de “um Deus que reúne em si, visível e unicamente, as pessoas e as coisas e que, com base nessa reunião, articule a história do mundo e a estância humana nessa história.” (HEIDEGGER, 2002, p. 309).

O objetivo deste artigo é buscar compreender alguns fenômenos poéticos do chamado “tempos indigentes” que se manifestam na imagem mítica da Criação no poema “A ÚLTIMA OBRA”, de Santiago Villela Marques (2008, p. 83), a fim de interpretarmos como o divino e o poético surgem simultaneamente na contemporaneidade. Para tanto, faremos um percurso analítico-fenomenológico que nos proporcione, em

relação ao tempo-espaço da era do mundo, na virada milenar e no século XXI, reflexões a partir do pensamento heideggeriano, “Como é que se comporta o seu poetar em face da indigência do tempo? [...] Para onde irá o poeta, sabendo-se que ele irá tão longe quanto lhe é possível?” (HEIDEGGER, 2002, p. 314-15).

1 A poesia e o divino em nossos tempos indigentes

Em vão ou não, o nome de Deus, seja qual for seu código linguístico, continua sendo comum a todas as culturas. A presença mítica manifesta-se pelo rito que renova simbolicamente, pela sua repetição, o primordial nos espaços sacralizados. Este é o ponto comum a todas as eras e culturas: promover, no aqui-agora, um tempo mítico, para que o humano renove a experiência do sagrado dentro de si.

A data mítica nos deixa entrever um presente que enlaça o passado com o futuro. O mito, assim, contém a vida humana na sua totalidade: por meio do ritmo ele atualiza um passado arquetípico, ou seja, um passado que potencialmente é um futuro disposto a se encarnar no presente. (PAZ, 2012, p. 69).

No entanto, percebe-se que há uma substituição da potência intangível do divino pelas coisas materiais e nas ocupações promovidas pelo avanço das ciências tecnológicas nos novos estilos de vida. Nesse ponto, retomamos Heidegger (2002, p. 309) que diz: “O tempo da noite do mundo é o tempo indigente, porque se tornará cada vez mais indigente. Ele tornou-se tão indigente que já nem é capaz de notar que a falta de Deus é uma falta. Com essa falta, fica fora do mundo o fundo como aquilo que fundamenta.” Assim, a falta de deuses no tempo indigente

pode ser interpretada não como aquela que institui o vazio, mas sim, uma mudança de fundamento da vida durante a Era Moderna.

A *internet* democratizou o acesso ao conhecimento. No que concerne às religiões, esse acesso promove a consciência crescente da identidade e da diferença, da sua aceitação ou intolerância, provocando encontros, discussões, conflitos. Na realidade do século XXI, convivem os avanços e aplicabilidades das ciências com guerras, aos moldes medievais, políticas e religiosas, com armas cada vez mais tecnológicas e de diferentes canais discursivos, como os aplicativos de celular. Nesse cenário, o nome de Deus na cultura ocidental aparece de maneira pouco ortodoxa: ouvimos expressões como “fanatismo religioso”, “ateu praticante”, “geração espiritualizada”, “agnóstico indeciso”.

Envolta por esses *logos* está a composição de Santiago Villela Marques. Conforme citado, a sua poética destaca-se pelo que podemos chamar de “presença mítica”, no que concerne tanto a imagens de criação quanto à referência a narrativas míticas culturais. A partir disso, consideraremos alguns mediadores da linguagem que repercutem na/da palavra poética própria ao estilo do autor no processo de construção metafórica, guiados pela seguinte reflexão de Heidegger:

À essência do poeta que, em tal tempo do mundo, é verdadeiramente poeta, pertence o facto de, para ele, de antemão e a partir da indigência do mundo, o poeatar e a vocação poética se tornarem questões poéticas. Por isso, os “poetas em tempos indigentes” têm que poeatar a própria essência da poesia. [...] Nós temos de aprender a escutar a fala *destes* poetas, desde que não nos iludamos em relação ao tempo que encobre o ser, ao albergá-lo, de modo que calculamos o tempo partindo do ente e dissecando-o. (HEIDEGGER, 2002, p. 313. Grifo do autor).

Por referência ao ente e ao gesto de “dissecá-lo”, busquemos registros que possam indicar a presença poético-metafórica do ser no que Heidegger (2002, p. 320) chama de “fundamento”: “Desde tempos remotos que o homem chama ‘ser’ ao fundamento do ente.” Para expressar o que poderíamos chamar de “busca” por esse fundamento ou centro, que é o ser do ente, Heidegger recorre a palavras presentes nos poemas selecionados de Rilke, como “a natureza”, “o risco”, “o aberto”, “a conexão”, “a despedida”, “o Anjo”. A escolha dessas palavras e respectivos recursos, segundo o filósofo, remetem ao “poetar a própria poesia” (HEIDEGGER, 2002, p. 312-313).¹

Busquemos, portanto, pelo poema de Marques a seguir, imagens poéticas desse poetar que reúne as coisas do mundo em tempos indigentes. O exemplo constrói uma espécie de personificação da instância divina, “Deus”, designativo cultural grafado em caixa alta, deidade hebraico-judaico-cristã maior:

A ÚLTIMA OBRA

Quando Deus deixou o mundo
à solidão do sétimo dia,
pensou: “Hoje inventarei
um modo quase divino
de amar sem o toque dos olhos.
Um jeito de apalpar a fruta
no perfume que ficou no ar,
de aprender o gosto da água
pela sede escrita na língua.
Hoje vou ensinar homem
como se faz pra ser Deus
e tirar do vácuo da alma,
insuspeitado, um mundo.”

¹ Diante da ação assertiva da sentença, estamos cientes dos processos de tradução que, mesmo aproximada, não pode ser considerada como literal, tanto nos termos presentes nos poemas selecionados por, quanto pela própria tradução do texto de Martin Heidegger. Consideramos como mais importante para nosso estudo o percurso analítico do filósofo.

Pensou só.

Sem escrever bilhete,
fez as malas
e inventou a saudade.

(MARQUES, 2008, p. 83).²

Em termos estruturais, a forma livre do poema dialoga com a das narrativas míticas, no que condiz à cultura oralizada. Essa forma representa como que uma continuidade do mito criador da cultura hebraico-judaico-cristã, contada *Gênesis*, primeiro livro da Bíblia Sagrada.

O gênero lírico está na subjetividade que erige os seres poemáticos da/pela reflexão, expressa através do verbo “pensou” que inicia o terceiro verso da primeira estrofe. Optamos pelo termo “voz lírica” por considerarmos a presença do ser enquanto linguagem, que, no poema, se divide em instâncias poéticas de vozes distintas, diferente da substância pessoal de um “eu”. A narração intersecta, portanto, duas vozes líricas: a narradora, que se diferencia pela ação introdutória do discurso direto, sinalizado pela pontuação, e pela estrutura narrativa que compõe as duas últimas estrofes; e a divina, que surge no próprio discurso direto.

Nos três primeiros versos do poema,

Quando Deus *deixou* o mundo
à solidão do sétimo dia,
pensou: [...]

(MARQUES, 2008, p. 83. Grifos nossos).

os verbos revertem a imagem, de concepção comum, da presença simultânea de criador e criatura no “mundo”. Isso acontece a partir da ação do verbo “deixar”. A onipresença do divino, propagada na sacralização da natureza, segundo a criação

² Optamos por manter o modo como o título aparece grafado na obra de origem.

apresentada no *Gênesis*, é contestada logo no início do poema.

O primeiro verso marca uma importante imagem. Em consonância com a circunstância temporal de composição do poema, fica sugerida uma perspectiva dupla de tempo: o mítico – tempo suspenso ou do eterno – e o da nossa era no mundo, tempo deixado, indigente. Ao estabelecermos um paralelo com a narrativa mítica tradicional, é perceptível que, enquanto nela a ação principal é a enunciativa e criadora: “Deus disse:” (BÍBLIA SAGRADA, 2001, p. 49), no poema, faz-se de maneira imprecisa no tempo, imprecisão marcada pela conjunção subordinativa “quando”.

A dupla temporalidade está subordinada ao ato da oração principal: “pensou”. Pensar é imagem, não ação. Suspenso em seu tempo mítico, o divino do poema de Marques não descansa, como ocorre no mito bíblico, como também não apresenta vestígios de cansaço. Ele “deixou o mundo”. Isso nos remete às reflexões de Heidegger sobre a “Natureza” na poesia de Rilke e a imagem do “risco” por ela erigida:

A Natureza arrisca os seres “sem que nenhum seja especialmente protegido”. Do mesmo modo, não há preferência ou amor especial em relação a nós, os homens, por parte do risco que nos arrisca. Em ambas as frases está patente: faz parte do risco o lançar para o perigo. Arriscar é pôr em jogo. (HEIDEGGER, 2002, p. 321).

Na leitura do filósofo, o ser é poetizado como “o risco”: “O risco é a força de gravidade pura, o centro inaudito de todo o arriscado, o eterno parceiro no jogo do ser.” (HEIDEGGER, 2002, p. 323). Sendo ontológico, o ser das coisas do mundo está na – ou tangencia a – linguagem. Podemos interpretar, portanto, o jogo do arriscado como os lances de linguagem que permitem

que o ser mantenha “todos os entes em risco sobre a balança, atraí assim o ente constantemente para si e em direção a si, enquanto é *centro*.” (HEIDEGGER, 2002, p. 323).

Em “A ÚLTIMA OBRA” (MARQUES, 2008, p. 83), o ser poetizado possibilita a busca por outras situações verbais que conduzem ao centro. Assim, quando o divino “deixou o mundo”, entramos no jogo de riscos que a Língua Portuguesa outorga: “deixar” é “separar-se de, largar, soltar, abandonar, permitir” (CUNHA, 2010, p. 203). Desse modo, o ente “mundo” é “solto”, “abandonado”, “permitido” à solidão do “sétimo dia”, que foi o restante dos dias, toda a história da humanidade:

O sete simboliza a conclusão do mundo e a plenitude dos tempos. Segundo Santo Agostinho, ele mede o tempo da história, o tempo da peregrinação terrestre do homem. Se Deus reserva um dia para descansar, dirá Santo Agostinho, é porque quer distinguir-se da criação, fazer-se independente dela e permitir-lhe que descanse nele. (CHEVALIER; GHEERBRANTE, 2009, p. 828).

Parafraseando Heidegger, no sétimo dia do tempo mítico, Deus, que era ente em sua totalidade, torna-se fundamento “deixante” e “deixado”, simultaneamente, pois entra no jogo de riscos que é a própria linguagem.

Por essa perspectiva, a onipresença do criador é restringida. Há um distanciamento, uma separação de si em relação à sua criação. À margem da negatividade que isso sugere, é o risco do jogo que permite ao ser perceber-se e ser percebido. Mas a restrição da onipresença é aparente, pois o deslocamento do “arriscado” se dá em direção ao centro. “O risco larga o arriscado, de tal modo que aquilo que é lançado apenas é lançado numa atracção em direção ao centro. O arriscado é investido desta atracção em direção ao centro.” (HEIDEGGER, 2002, p. 324).

Na morada da possibilidade e em direção ao centro, destino de tudo, seguimos no corpo poemático pela construção em discurso direto dado à voz lírica divina:

*“Hoje inventarei
um modo quase divino
de amar sem o toque dos olhos.
Um jeito de apalpar a fruta
no perfume que ficou no ar,
de aprender o gosto da água
pela sede escrita na língua.
Hoje vou ensinar homem
como se faz pra ser Deus
e tirar do vácuo da alma,
insuspeitado, um mundo.”*

(MARQUES, 2008, p. 83. Grifos nossos).

Há um tempo que podemos considerar mítico, uma vez que ocorre num espaço de criação, marcado pela repetição do advérbio “hoje” nos períodos que abrem e fecham a enunciação divina. Mesmo por parecer trivial no discurso comum, o hoje no poema articula presente, futuro e passado, este marcado pela voz lírica narrativa que introduz o discurso direto. Esse estado suspenso do tempo apresenta a própria condição do tempo mítico: “A data mítica surge se uma série de circunstâncias se conjuga para reproduzir o acontecimento.” (PAZ, 2012, p. 68).

Todavia, o poema ousa na reprodução dos acontecimentos mítico-fundadores. Primeiramente, devido à ação de reflexão do verbo “pensar”, que faz com que o ato mítico do enunciador não seja, de certo modo, efetivado. Depois, pela significação prenunciadora dos verbos no futuro: “inventarei” e “vou ensinar”. Preanunciam porque não concretizam, pelo sopro da voz, a ato criador. O ato criador, que poderia ser o contíguo fundante do mito hebraico-judaico-cristão, fica inconcluso.

É uma enunciação que coloca os significantes dos termos integrantes dos núcleos verbais “modo”, “jeito”, “aprender”, “homem” e “tirar” no jogo do risco dos significados. Estaria o criador antevendo as resistências de suas criaturas?

A expansão sintagmática elucida ainda mais o movimento sígnico da voz lírica divina, como no quarto verso:

um modo *quase* divino

em que o advérbio lança a significação para uma ação concomitante de aproximação e distanciamento com o divino. A combinação “modo quase” institui a incerteza da concretização por não afirmar nem a forma e nem o conteúdo do que implica as ações de “amar”, “apalpar” e “aprender”, imagens sinestésicas que envolvem os sentidos humanos, muito recorrentes na poesia de Marques.

O corpo, portanto, é o que concede a concretude provisória dos seres, das coisas, do poema. Na construção:

*de aprender o gosto da água
pela sede escrita na língua.*

há o reforço de como a percepção corpórea é importante para a imagem poemática. Os signos “escrita” e “língua” convergem para a esfera semântica da linguagem, em um gesto quase metalinguístico de conexão entre a língua da boca que enuncia e cria com a escrita que, no plano poético, também é criadora. A combinação está associada à “sede”, ou sinal corpóreo da falta de um elemento vital para a existência.

O que é aparentemente insólito em “aprender o *gosto da água*” pode ser considerado como uma busca pela substância primeira, que precede o elemento, que garante a existência de

“água”, ou da palavra que possa definir, em gosto e consistência, o que é “água”, uma vez que é ela que se escreve na língua pela sede. Contudo, essas imagens permanecem no planejamento do divino que, incerto, procura “modo” e “jeito” de criar os sentidos abstratos em nomes, expressos pela percepção corpórea.

O conjunto de sinestésias compõe o que na voz lírica divina é posto como “modo quase divino/de amar” (MARQUES, 2008, p. 83). Sob o preceito de invenção, a combinação reafirma, por um lado, os sentidos e o seu exercício; por outro, a existência das coisas do mundo percebida pela concepção da unidade com elas mesmas, uma vez que a sequência sinestésica é criada através da assimilação que um elemento faz do outro, a saber: “o toque dos olhos”, “apalpar a fruta/ no perfume”, “o gosto ‘da água/ pela sede escrita” (MARQUES, 2008, p. 83).

Na continuidade do discurso direto, a voz lírica divina finaliza o pensar de seu planejamento:

“[...] Hoje vou ensinar homem
como se faz pra ser Deus
e tirar do vácuo da alma,
insuspeitado, um mundo.”

(MARQUES, 2008, p. 83).

Do ato de inventar, passamos ao ofício de ensinar. No primeiro verso do excerto acima apresenta-se uma notável construção sintática em “vou ensinar homem”, em que o verbo “ensinar” conecta-se a “homem” de modo direto, quando exige uma transitividade indireta a quem está sendo ensinado. Logo em sequência, a subordinada objetiva direta “como se faz pra ser Deus” cumpre com sua significação do que está sendo ensinado.

Colocados sob o mesmo nível sintagmático, o recurso expressa mais um jogo de signos com sutil ambiguidade na

dupla significação da função sintática: a voz lírica divina quer ensinar o que é “homem” e “Deus” simultaneamente; há uma relação de equivalência e valor entre criador e criatura. Nessa unidade sugerida em delicado e ambicioso ato de “ensinar [...] ser Deus”, Deus refere-se a si em terceira pessoa e, novamente, sugere o encontro das coisas do mundo em direção ao centro, ao ser, a Ele mesmo.

O segundo ato pensado do divino é

“[...] e tirar do vácuo da alma,
insuspeitado, um mundo.”

A ação pode ser associada à imagem de “ser Deus” ou da entidade fundante e primordial em seu gesto criador. A principal metáfora é a da Criação do mundo. A palavra que mais suscita essa inferência é “vácuo” pela sua significação: ““espaço não ocupado por coisa alguma”” (CUNHA, 2010, p. 666).

A imagem primordial do nada é constante nos mitos. Do mito hebraico-judaico-cristão, usado como comparativo para este estudo, podemos tirar um exemplo: “No princípio, Deus criou os céus e a terra. *A terra estava informe e vazio; as trevas cobriam o abismo [...]*” (BÍBLIA SAGRADA, 2001, p. 49). Quando associado à Criação mítica, o nada, diferente da concepção comum, é como um composto de infinitas possibilidades, estado de potência, pois o princípio é sempre uma energia. Assim, o “vácuo” do poema, “ocupado por coisa alguma”, é onde a voz lírica divina está como ser fundante do mundo.

O participio “insuspeitado”, isolado entre vírgulas, é dúbio. Sua posição sintagmática dificulta saber se corresponde a “vácuo”, a “mundo” ou mesmo a “homem”. Todavia, sendo a criação primordial – tanto a mítica quanto poética, uma vez que o poema é uma criação autônoma, inédita –, ela é íntegra,

fidedigna. Assim, “insuspeitado” pode corresponder a qualquer uma, ou mesmo às três palavras na construção sintática.

Voltemos a nossa atenção novamente para o verso:

e tirar do vácuo da alma

Que esfera de significância a palavra “alma” abrange? Etimologicamente, “‘essência imaterial do ser humano, espírito’ XIII. Do lat, *anīma*” (CUNHA, 2010, p. 27). Partindo dessa concepção semântica, “alma” seria um lado diverso da percepção corpórea do “modo quase divino/ de amar”, do poema de Marques, posto que é “imaterial”.

Contudo, podemos considerar a leitura ôntica de Heidegger. De volta aos “tempos indigentes”, o filósofo diz:

Supondo que se encontra ainda reservada uma *viragem* para este tempo indigente, ela apenas poderá surgir se o mundo virar radicalmente, ou seja, dito de uma forma mais precisa, se ele virar a partir do abismo. Na era da noite do mundo, tem que se experimentar e suportar o abismo do mundo. Mas para tal, será necessário que haja quem consiga chegar até o abismo.

A súbita entrada em cena, saindo do seu esconderijo, de mais um deus ou do velho deus não é o suficiente para que se propicie esta viragem na era do mundo. (HEIDEGGER, 2002, p. 310. Grifos nossos).

A viragem suposta por Heidegger seria um lugar de encontro com o centro ou ser que, conforme dito, é onde ainda se poderia encontrar “os vestígios dos deuses foragidos”. Outras metáforas usadas pelo filósofo para o centro são “o fundo” e o “solo”. Sob signos como esses, o filósofo expressa a aproximação ao lugar ou ponto para onde tudo converge.

O “abismo do mundo” é o lugar do risco, do curso do jogo que coloca o arriscado em direção ao centro. A viragem

aconteceria em tempos indigentes como um momento de revelação da clareira do ser, superando a imensa quantidade de ocupações que o mundo tecnológico nos impõe. Os homens sabem de si, do seu “estar-presente”, mas vivem mecanicamente, o que significa que, ao mesmo tempo, fazem-se ausentes. Seria necessária a percepção da simplicidade dos entes do mundo que cumprem aqui com seu destino único:

Ora essa viragem apenas se dará quando os mortais encontrarem a sua própria essência. Pertence à sua essência o facto de serem eles, e não os celestes, a chegar primeiro ao abismo. Eles permanecem, se pensarmos na sua essência, mais próximos da ausência, porque se encontram tocados pelo estar-presente, como desde a muito o ser é chamado. Mas porque o estar-presente simultaneamente se encobre, é ele próprio ausência. (HEIDEGGER, 2002, p. 311).

“Vácuo”, “abismo”, “ausência”: lugares de possibilidades onde se pode “des”cobrir o ser durante o porvir, na certeza da morte ou pelo toque do estar-presente. Sendo a linguagem a morada do ser, a percepção ontológica permite que reconheçamos que o poético é o seu lugar de fala autêntica. O jogo de busca pelo ser movimenta a fala numa dinâmica polissêmica que o coloca em seu espaço de morada por significações que permitem a sua aparição no corpo poemático, fundamento da linguagem, palavra primeira do ser do ente.

Considerando esses fatores e de volta ao poema de Marques, o “ tirar do vácuo da alma” pode ser lido, portanto, como um projeto pensado do divino de “ensinar homem” o caminho do ser através da fala autêntica, tirado do próprio homem, para que ele “descubra” como “ser Deus” ou, na viragem, aproximar-se do Deus foragido pela palavra imaterial – a alma – e criadora do mundo. Assim se finda o discurso direto cedido à voz lírica

divina.

No verso seguinte, a voz lírica que narra afirma que toda essa criação do divino foi um pensamento:

Pensou só.
(MARQUES, 2008, p. 83).

A ambiguidade da palavra “só” é construída pela incerteza de sua classificação: se advérbio, significando “apenas”, “somente”, em uma escala numérica de contagem de ações mínimas; ou se adjetivo, “sozinho”, “solitário”. Ambas as interpretações são cabíveis no âmbito deste estudo, considerando as reflexões feitas sobre o pensar poetizante e sinestésico do divino, o que justifica a primeira hipótese como apenas algo poetizado, mas não materializado.

Analisando o termo “só” como adjetivo, podemos considerar o gesto de separação do divino com a criatura e a tomada de consciência disso. Devolver a enunciação para a voz lírica que narra seria, portanto, um recurso de composição que agrega maior expressividade ao gesto, pois desagrega a voz lírica divina da sua posição de criador, ou daquele que funda pela fala. Como sua fundação não foi concretizada, ela também não existe em matéria no campo do jogo sígnico.

Sem saber o modo de amar sem o toque dos olhos; ou como apalpar o cheiro da fruta; ou como escrever o gosto da água; ou como ser Deus e criador, o homem segue sobre o plano material.

Consciente de sua separação, Deus segue seu destino:

Sem escrever bilhete,
fez as malas
e *inventou a saudade*.
(MARQUES, 2008, p. 83. Grifos nossos).

O primeiro verso do excerto reforça a condição ontológica do gesto do divino e da sua criação abstrata, pois não enuncia a palavra, ente que concretiza a criação, sequer constrói signo que o corresponda. Na sequência, seu ato registra-se no verbo “inventar”: construção poemática que associa o gesto à instância fundadora.

A separação e o distanciamento do criador, sugeridos no verso “fez as malas”, indicando metaforicamente uma viagem ou um adeus, acaba por fundar “a saudade”. A abstração do substantivo amplifica sua esfera semântica: “lembança nostálgica e, ao mesmo tempo, suave, de pessoas ou coisas distantes ou extintas, acompanhada do desejo de tornar a vê-las ou possuí-las” (CUNHA, 2002, p. 584) A suavidade do gesto do divino poemático está para o “pensar só” e na sutileza das construções sinestésicas ligadas às fundações imaginadas.

“A saudade” é algo inventado, algo “criado pela imaginação”, compreendido como uma existência abstrata, imaterial. Assim, o ser-aí do ente saudade é o próprio Deus, em razão de ser lembrança e presença. Cabe às criaturas esse mesmo sentimento durante suas existências. Todavia, para “saudade” ser ente, ela deve ser antes palavra, uma vez que é abstrato e imaterial. Sendo palavra, o ser da natureza que pode compreendê-la é o humano, por ser o único dotado de linguagem, lugar de morada do ser.

Na viragem sugerida no poema, o lugar de encontro com os “vestígios dos deuses foragidos” é na lembrança imaterial do centro, lugar onde vige a sinestesia da vida, princípio de onde tudo pode re-começar.

Esse desfecho leva de volta ao pensamento de Heidegger (2002, p. 309. Grifo nosso): “Ele [o tempo] tornou-se tão indigente que *já nem é capaz de notar que a falta de Deus é*

uma falta.” Contudo, sendo “A palavra do cantor [a que] retém ainda o vestígio do sagrado.” (HEIDEGGER, 2002, p. 315), o poema de Marques consegue notar a falta não notada e transformá-la em perceptividade através da consciência da falta, através da “saudade”. Em tempos indigentes, em que “falta o não-estar-encoberto da essência da dor, da morte e do amor.” (HEIDEGGER, 2002, p. 316), ganhamos um poema que articula, em sentidos quase corpóreos, considerando as sinestésias, a saudade do divino, na dor da imagem da separação que clareia o lugar do ser, para onde tudo converge, e que está no próprio ente humano.

Algumas considerações

Martin Heidegger (2002) intui no verso de Hölderlin a expressão da divindade do humano no que ele contém de eternidade e potência realizadora. O humano se apequena na mesquinhez e isolamento, embrenhado no poder que o fenômeno – a “indigência” – pode lhe dar. A reflexão sobre a sua finitude, a morte, “o retirar-se”, poderia lhe restabelecer a divindade (Seria, assim, a morte uma potência concedida ao humano?), irmanando-o (assumindo o fato de ser irmanado a) humano a outros humanos. Isso seria o despertar para o amor, a unidade, o sentir-se “com”.

O poema denuncia que o amor, personificado, não “aprendeu-se”: os humanos desconhecem entre si a unidade essencial. A linguagem poética, a metáfora, com seus usos estilísticos articulados, é o meio e/ou a “trapaça” que consegue expressar, de maneira aproximada, essa situação. Mas a divindade está aí, nos seres. Heidegger lhe confere o lugar do abissal, no lugar

mesmo onde o humano está esquecido, perdido de si. Humano e divindade são um só corpo. Mesmo não tendo consciência de sua divindade, o humano não a perde. Hölderlin lamenta isso.

O poema de Marques (2002, p. 83), “A ÚLTIMA OBRA”, pensa o ser do ente, a saudade, como sendo o sentido tátil. O sentido tátil é posto no jogo sógnico como jeitos divinos de amar. A cada perspectiva corpórea, o ente está em risco, em estado de porvir. O porvir é o modo como a saudade mantém em movimento a perceptiva corpórea do ser. Todo ente encontra-se em estado de saudade. Em consonância com a saudade, é possível diferenciar as instâncias do divino.

Na construção poética, presentifica-se um deus foragido cujo único ato de “fazer”, posto em linguagem, está associado a “malas”, incitando o gesto de despedida como criação diante dos fazeres pensados. Todavia, “A recordação é a inversão da despedida” (HEIDEGGER, 2002, p. 355), e essa inversão, essa viragem, é o fator de presença do ser em tempos indigente. Nela é que encontramos os vestígios do divino na totalidade pensada e transformada em sentido tátil recordante.

Por essas razões é que poderíamos considerar Santiago Villela Marques como um “poeta em tempos indigentes”, por construir através da linguagem poética, na contemporaneidade, lugares de viragem distantes ao tempo, recordando a memória primordial através de intertextos com mitos de fundação. Nesse gesto, a palavra criadora surge em vestígios da linguagem dizente: o ser presente na corporeidade da existência.

Referências

BÍBLIA SAGRADA. **Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento.** Tradução de Frei João José Pedreira de Castro. São Paulo: Ave-Maria, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números).** 24ª ed. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2009.

CUNHA, Antônio Geraldo. **Dicionário etimológico da língua portuguesa.** 4 ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

HEIDEGGER, Martin. Para quê poetas? Tradução de Bernhard Sylla e Vitor Moura. In: HEIDEGGER, Martin. **Caminhos de Floresta.** Lisboa: Gráfica de Coimbra, 2002.

MARQUES, Santiago Villela. **Outro.** Sinop (MT): Edição do Autor, 2008.

MELETÍNSK, Eleazar M. Harmonia mítica com o Cosmo. In: BERNADINI, Aurora F.; Ferreira, Jerusa P. **Mitopoéticas: da Rússia às Américas.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006. p. 53-58.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira.** Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Seção livre

O envelhecimento dos corpos e a questão dos gêneros: um estudo comparado de “A égua”, de Marcela Serrano, e “As tardes de um viúvo aposentado”, de Teolinda Gersão

Frederico Dias Rosa Alves Teixeira*

Flávia Maurício da Rocha Fontes**

Priscila Campolina de Sá Campello***

Resumo

O presente artigo discute o envelhecimento dos corpos femininos e masculinos por meio dos contos “A égua”, de Marcela Serrano, e “As tardes de um viúvo aposentado”, de Teolinda Gersão. Debate-se sobre as diferentes implicações sociais desse envelhecimento em ambos os sexos, considerando-se o corpo como uma produção sócio-histórica, a fim de mostrar como o patriarcado influencia tanto sua forma quanto seu comportamento. Assim, a partir da construção discursiva e narrativa dos textos, busca-se mostrar como o corpo configura-se como o eixo sob o qual se constrói e se problematiza a divisão entre os papéis sociais do feminino e do masculino.

Palavras-chave: Corpo. Envelhecimento. Feminino. Masculino.

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), Mestrando no Programa de Pós-graduação em Letras em Literaturas de Língua Portuguesa, Bolsista CAPES. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8388-0562>.

** Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Mestranda no Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Bolsista CAPES. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1490-4057>

*** Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), Doutora em Literatura Comparada, Professora adjunta IV. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8113-4606>

Body Aging and Gender Issues: a Compared Study of Marcela Serrano's "A égua" and Teolinda Gersão's "As tardes de um viúvo aposentado"

Abstract

This article discusses the aging of female and male bodies through the short stories "A égua", by Marcela Serrano, and "As tardes de um viúvo aposentado", by Teolinda Gersão. In the text, there is a debate about the different social implications of aging in both sexes, considering the body as a socio-historical production in order to show how patriarchy influences both its shape and its behavior. Thus, in the discursive and narrative construction of the texts, the body is configured as the axis on which the division between female and male social roles is built and problematized.

Keywords: Body. Aging. Female. Male.

Recebido em: 27/10/2020 // Aceito em: 10/12/2020

Desde a Antiguidade Clássica, a representação se dá por meio da imitação da realidade, “uma vez que quem imita representa os homens em acção” (ARISTÓTELES, 2008, p. 39). Aristóteles dividia sua ideia de representação em três categorias amplas, a imitação de seres superiores, de seres inferiores e tais quais são (ARISTÓTELES, 2008, p. 40). À medida que as sociedades evoluem, os modos de representação artística acompanham essa evolução, elegendo diferentes ênfases nos objetos imitados/representados. Entre estes, o corpo merece destaque em função de sua importância em uma sociedade que contrapõe funções físicas e psicológicas do feminino e do masculino.

Ao ganhar ênfase em sua representação, o corpo passa a ser considerado um efeito histórico no sentido de que é um resultado de práticas discursivas e culturais, refletindo relações de poder que permeiam diferentes épocas. Silvana Goellner define o corpo como

produto de uma construção cultural, social e histórica sobre o qual são conferidas diferentes marcas em diferentes tempos, espaços, conjunturas econômicas, grupos sociais, étnicos etc. Ou seja, não é algo dado *a priori*, nem mesmo é universal: é provisório, mutável e mutante, suscetível a inúmeras intervenções consoante o desenvolvimento científico e tecnológico de cada cultura, bem como suas leis, seus códigos morais e sua linguagem, visto que ele é construído também a partir daquilo que dele se diz. (GOELLNER, 2015, p. 135).

Isso posto, a análise de discursos sobre o corpo pode ser aplicada para destacar a relação desigual entre o homem e a mulher na sociedade patriarcal, centrada na figura masculina, já que “cada época elabora, a partir de suas necessidades econômicas e políticas, um ideal de feminilidade, e de masculinidade, que permita à sociedade manter-se operacional através de uma

divisão de tarefas entre seus membros". (SCHWANTES, 2006, p. 10). Essa divisão entre o feminino e o masculino é reforçada pela representação da mulher na Literatura, tendo em vista que o gênero é construído "tanto na prática diária dos indivíduos quanto nos discursos que determinam estas práticas". (SCHWANTES, 2006, p. 10). A diferença entre os gêneros é, então, construída histórica e culturalmente.

Por gênero, refiro-me aqui à categoria analítica que pretende dar conta das variadas elaborações culturais que diferentes sociedades, em diferentes épocas, constroem em torno das diferenças percebidas entre machos e fêmeas e delas se apropriam na prática social. (SANDERBERG, 2002, p. 53).

Por exemplo, na sociedade burguesa, no século XVIII, a mulher passou a ser representada na literatura a partir de um modelo de personagem que remetia ao lugar social ocupado por ela naquele tempo e espaço, conforme nos explica a pesquisadora Ivya Alves:

[...] primeiro, pela organização desta sociedade através da divisão sexual do trabalho, delimitando o espaço de atuação do homem e da mulher; segundo, estabelecida a forma de participação através de papéis, os modelos passaram a ser perpetuados pelas instituições que sustentam e alimentam as práticas sociais desta sociedade. (ALVES, 2002, p. 86).

Esse modelo, então, relacionava a um ambiente doméstico em que as mulheres eram responsáveis pelas tarefas do lar, enquanto aos homens pertencia o papel de provedor, saindo em busca de trabalho. É importante ressaltar que os textos desse período eram predominantemente escritos por homens, que contribuíram para ditar qual seria o papel de cada gênero na sociedade.

Para entender como esse modelo social afetou e ainda afeta, no século XXI, a escrita literária e a criação de personagens, faz-se relevante tomar o conceito de figuração de Carlos Reis como “ato de converter uma pessoa em uma personagem”. (REIS, 2018, p. 130). Nesse caso, a figuração ocorre a partir da transformação de um grupo inteiro de pessoas, no caso, as mulheres, em um modelo representacional que faz da figura feminina um dispositivo narrativo em histórias cujo protagonismo é majoritariamente masculino. Essas características atribuídas às personagens femininas são, então, criações de homens, que as confinaram em moldes “para o ambiente doméstico (a mãe, a filha, a avó)” (ALVES, 2002, p. 85) ou em histórias que tratam a feminilidade tematicamente, em enredos em que elas “seguem destinos à sombra dos personagens masculinos, cumprindo as expectativas deles em relação a elas”. (SCHWANTES, 2006, p. 8). Assim, em muitas ocasiões, elas se tornam meros adornos narrativos, à margem das histórias. Essa perspectivação masculina unilateral foi responsável também pela criação do cânone:

Historicamente, o cânone literário, tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres. (ZOLIN, 2009b, p. 237).

A predominância do ponto de vista masculino se justifica pelo fato de que “em uma sociedade em que a experiência masculina é valorizada e a experiência feminina é trivializada, o traço essencial a qualquer representação vai se prender à experiência masculina”. (SCHWANTES, 2006, p. 11).

É apenas na segunda metade do século XX, com o surgimento da crítica feminista, que se dá voz ao discurso das

mulheres, buscando-se resgatar textos de autoria feminina e revisitar “categorias instituídas da crítica literária a fim de ampliar as perspectivas de análise”. (ZOLIN, 2009a, p. 328). Os textos de autoria feminina, então, trazem novas perspectivas, apresentando temáticas e/ou abordagens diferentes dos tópicos antes trabalhados, de modo que é comum a crítica ao patriarcado por meio de narrativas que enfatizam o desequilíbrio hierárquico da relação entre homens e mulheres.

Assim, levando-se em consideração essas diferenças, os textos de autoria feminina apresentam um discurso que não constava no cânone até então, aumentando o horizonte de possibilidades literárias, tanto do ponto de vista dos temas, como mencionado anteriormente, quanto na forma de se contar uma história. Um desses temas, constantemente abordado na literatura de autoria feminina, é a relação da mulher com o próprio corpo e, por consequência, com o envelhecimento desse corpo. Para elucidar essa problemática do corpo e de seu envelhecimento, é frutífera a discussão de dois contos, “As tardes de um viúvo aposentado”, da autora portuguesa Teolinda Gersão (2007), e “A égua”, da escritora chilena Marcela Serrano (2014).

Escolhemos essas autoras tendo em vista certas características de suas narrativas: a de Serrano tem como foco a abordagem da condição das mulheres na contemporaneidade, sendo marcada “pela reflexão sobre a condição das mulheres e as relações de gênero nos dias atuais, apresentadas através de protagonistas mulheres”. (FERREIRA, 2017, p. 8). Já a de Gersão “faz uso da capacidade das suas personagens [...] para denunciar e desenvolver as condições que enclausuram o ser humano”. (ORNELAS, 2005, p. 105). Suas histórias são transgressoras no

sentido de que lutam contra um sistema opressivo, subvertendo o espaço privilegiado do sujeito masculino a fim de induzir reflexões sobre o lugar da mulher na sociedade.

Ainda, é importante ressaltar que, apesar de ambos os contos escolhidos abordarem a temática do envelhecimento do corpo sob uma perspectiva de autoria feminina, no conto de Gersão, o protagonista é um homem, enquanto no de Serrano, a história segue uma mulher, o que permite uma leitura comparada da perspectiva feminina acerca das diferenças, dentro de uma sociedade patriarcal, entre os tratamentos que são dados aos corpos feminino e masculino no processo de envelhecimento.

O envelhecimento do corpo e uma reflexão sobre os gêneros

Os papéis sociais atribuídos ao homem e à mulher continuam a vigorar mesmo na velhice. Assim, é natural que o modo como os gêneros lidam com o envelhecimento de seus corpos seja diferente. Segundo Beauvoir, “enquanto a mulher-objeto se identifica desde a infância com a imagem total de seu corpo, o menino encontra um alter ego no pênis: é nele que, durante toda vida, o homem se reconhece e se sente ameaçado”. (BEAUVOIR, 2018, p. 168). O sentimento de perda que vem com o envelhecimento é experienciado de maneiras distintas: a mulher sente a perda de sua juventude a partir do envelhecimento físico de seu corpo, acompanhado pela preocupação em ser julgada pela sua aparência e pelo desprezo pelo corpo jovem, que ressalta a sua decadência. O sentimento de perda no homem é associado ao declínio de sua virilidade e de seu papel social: a masculinidade é questionada quando o envelhecimento põe em risco o desempenho sexual masculino, assim como o seu papel de provedor para garantir o sustento da casa.

No conto “A égua”, de Marcela Serrano (2014), esses sentimentos de perda pelo envelhecimento são discutidos por meio das personagens de Ana María¹, a protagonista, e Víctor, seu marido. A discussão é estabelecida pela forma como o narrador constrói a relação das personagens com o sexo, o matrimônio e como eles são afetados pela passagem de tempo. De início, pode-se perceber que Ana María coloca o envelhecimento dos dois no mesmo patamar ao pensar que, “claro, hoje, os dois já não eram um par de lírios, minguidos o viço, o vigor e a potência”. (SERRANO, 2014, p. 11). Porém, ao longo do texto, é notável que o envelhecimento do corpo se torna motivo de preocupação em diferentes níveis para o casal.

Ana María preocupa-se com o envelhecimento de seu corpo pelo aspecto físico. Ao discorrer que “sua aparência havia se tornado sua maior ocupação, ela bem sabia que Víctor era um homem bonito e não lhe passavam despercebidas as ocasionais tendências dele a agir como um sedutor” (SERRANO, 2014, p. 11), a personagem nos revela como sua preocupação em manter o próprio corpo se dá pelo medo de perder o do marido. Seu foco maior não é conservar sua beleza, mas sim buscar a aprovação do homem, o que comprova que “o mito da beleza na realidade sempre determina o comportamento, não a aparência”. (WOLF, 1992, p. 17). Assim, para Ana María, o medo de parecer envelhecida é ligado à sua dependência de Víctor: ela o sente em função do receio de ele largá-la por alguém mais jovem, já que “a ideia de ser abandonada era seu pior pesadelo”. (SERRANO, 2014, p. 12). O mesmo cuidado não é perceptível no personagem de Víctor, pois, enquanto “Ana María exercitava o corpo com disciplina” (SERRANO, 2014, p. 11), não há nenhuma menção

¹ Grafia de acordo com o texto original.

de que Víctor pareça preocupado em manter sua forma física. Aliás, podemos até afirmar que, quanto mais a esposa debruça-se sobre sua transformação corporal e as perdas que isso lhe propicia, mais o marido reforça seu poder de sedução e sua capacidade de se perpetuar nesse lugar superior.

A questão da juventude também se faz presente por ter uma relação dialética com o envelhecimento: há um movimento por parte de Ana María em não aceitar o processo natural do tempo e, por isso, ela cria uma aversão à juventude de outras mulheres, considerando-as suas inimigas. Sanderberg, em seu artigo “A mulher frente à cultura da eterna juventude”, inicia a discussão com a seguinte indagação acerca do próprio envelhecimento:

Ora, perguntarão vocês e com toda razão: como abordar esse tema com a devida objetividade nesta (minha) situação? Será possível evitar nesta fala os ressentimentos que assolam quem já não é mais tão “jovenzinha” assim, quem já está fora – e de vez – dos padrões atuais da estética feminina? (SANDERBERG, 2002, p. 51).

O tom debochado da indagação da autora, que usa a palavra “jovenzinha” no diminutivo e entre aspas, concorda com a forma com que Ana María enxerga as outras mulheres mais jovens no decorrer da narrativa. Na passagem “as ‘mulheres jovens’ eram a nomenclatura para todo ponto no qual pousassem os olhos de Víctor, todo foco que não fosse ela. Eram o fantasma, o medo, o mal. Como as detestava!” (SERRANO, 2014, p. 12, grifo do autor), nota-se que o motivo pelo qual Ana María rivaliza com as demais mulheres, principalmente as mais jovens, são os ciúmes que tem do marido e o medo de perdê-lo. bell hooks²

2 Optamos por deixar as iniciais da autora em minúsculas, obedecendo a uma opção política da própria autora que o faz em todos os seus textos.

chama esse fenômeno de “o inimigo interno”, que diz respeito à internalização do machismo por parte das mulheres inseridas em sociedades patriarcais.

Sabíamos, por experiência própria, que, como mulheres, fomos socializadas pelo pensamento patriarcal para enxergar a nós mesmas como pessoas inferiores aos homens, para nos ver, sempre e somente, competindo umas com as outras pela aprovação patriarcal, para olhar umas às outras com inveja, medo e ódio. (hooks, 2018, p. 29).

Ainda sobre o assunto, a competição entre mulheres é abordada também por Naomi Wolf, em “O mito da beleza”. Segundo a autora,

o envelhecimento na mulher é “feio” porque as mulheres adquirem poder com o passar do tempo e porque os elos entre as gerações de mulheres devem sempre ser rompidos. As mulheres mais velhas temem as jovens, as jovens temem as velhas, e o mito da beleza mutila o curso da vida de todas. E o que é mais instigante, a nossa identidade deve ter como base a nossa “beleza”, de tal forma que permaneçamos vulneráveis à aprovação externa, trazendo nosso amor-próprio, esse órgão sensível e vital, exposto a todos. (WOLF, 1992, p. 17).

O que faz Ana María rivalizar com outras mulheres e tentar adiar o envelhecimento de seu corpo é justamente o que é posto por hooks como a inveja da juventude, que engloba o medo de perder o marido e o ódio da situação que, aparentemente, não apresenta uma saída. Por sentir-se inferior às mulheres que esbanjam de uma juventude que Ana María não consegue recuperar, apesar de seus esforços constantes, ela as coloca como vilãs, temendo que seu marido seja atraído por sua vitalidade. É importante ressaltar que o sentimento de ódio de Ana María se restringe às mulheres jovens, e não a Víctor, apesar de sua característica de sedutor

ter sido ressaltada no texto, como já explicitado anteriormente. Desse modo, Ana María isenta o marido de responsabilidades, atribuindo às outras mulheres e a si mesma a culpa por ele se sentir atraído por elas. Assim, a culpa é delas porque esbanjam juventude e é sua por não conseguir mantê-la, sendo impossível deter seu envelhecimento apesar de todos os procedimentos estéticos. O envelhecimento do corpo feminino causa, além do esforço para manter a forma por medo de perder o marido, o antagonismo com outras mulheres: “tentava se convencer de que eram todas bobas, supérfluas, incultas. Havia chegado a formular uma regra aritmética: quanto mais bunda e mais peitos, menos coeficiente intelectual”. (SERRANO, 2014, p. 12).

Assim, cria-se um conflito para a personagem, que, apesar de se submeter a diversos tipos de tratamentos estéticos e a treinamentos físicos exaustivos, tem a consciência de que o envelhecimento é parte do processo natural da vida: “Ela, porém, sempre dizia que desejava envelhecer ao lado de Víctor e via a deterioração como mais uma fase, intransponível, inevitável, inexorável”. (SERRANO, 2014, p. 11). Portanto, o que se tem é um embate interno. De um lado, Ana María se sente confortável com a passagem do tempo e seu próprio envelhecimento, constatando que “a velhice lhes traria uma doçura desconhecida e reconfortante”. (SERRANO, 2014, p. 11). Do outro lado, há a influência social do patriarcado, que cria um padrão estético a ser seguido e em que ela já não mais se enquadra. Ainda, a sua percepção de Víctor causa um sentimento de inferioridade, o que contribui para o medo de perdê-lo para outra: “Ana María, nem todas têm maridos com essa bela aparência como o seu, isso exige cuidados. E depois acrescentava, severa, como resistir ao assédio das mulheres jovens, se eu não lutar contra a decadência?”

(SERRANO, 2014, p. 12). Desse modo, explica-se todo o ritual ao qual se sujeita a personagem, que segue evidenciando sua insatisfação:

Ana María exercitava o corpo com disciplina. Praticava equitação em sua chácara ao lado da cidade. Depois do marido e dos filhos, Baby – a égua – era o ser mais próximo ao seu coração. Ana frequentava a academia quatro vezes por semana, evitava gordura e doces e mantinha uma cuidadosa contabilidade das calorias diárias que ingeria. Além disso, submetia-se a massagens – tanto redutoras quanto de relaxamento – e nunca faltava ao encontro com o cabeleireiro, que incluía a tintura dos grisalhos, o corte, a pedicure e a manicure. “Às vezes perdia a paciência consigo mesma e era assaltada pela tentação de se deixar levar, de finalmente se entregar e viver a idade que tinha.” (SERRANO, 2014, p. 11-12, grifo nosso).

Essa insegurança se torna negação quando Ana María deixa de conversar com sua amiga, Bárbara, por uma semana após ela sugerir que os flertes do Víctor com outras mulheres, as mais jovens, não eram apenas ocasionais, mas sim uma atitude recorrente do homem. (SERRANO, 2014, p. 11). Esse ato de Ana María mostra que ela insiste em antagonizar outras mulheres em vez do próprio marido, que apresenta comportamento nocivo, colocando-se em papel submisso a ele. Por temor de ser abandonada, Ana María não dá crédito à afirmação de Bárbara, preferindo deixar de conversar com a amiga do que encarar a verdade. A inexistência de sororidade na relação é marcada especialmente quando se considera que

[...] solidariedade política entre mulheres expressa na sororidade vai além de reconhecimento positivo das experiências de mulheres, e também da compaixão compartilhada em casos de sofrimento comum. A sororidade feminista está fundamentada no

comprometimento compartilhado de lutar contra a injustiça patriarcal, não importa a forma que a injustiça toma. Solidariedade política entre mulheres sempre enfraquece o sexismo e prepara o caminho para derrubar o patriarcado. (hooks, 2018, p. 30).

Portanto, no ato de afastar Bárbara, descreditando sua alegação, Ana María acaba por reforçar o patriarcalismo e, por consequência, seu próprio conflito interno entre querer aceitar o tempo e as mudanças que ele traz e não poder alcançar isso devido ao medo de perder o marido, que, no conto, não parece compartilhar desse temor específico em relação a ela, acentuando as diferenças entre os gêneros.

A relação de Víctor com seu próprio envelhecimento surge com o medo da perda de sua virilidade. No conto, Víctor faz uma cirurgia para remover um pequeno tumor na próstata. Ana María, exercendo seu papel de esposa submissa, acompanha-o ao hospital, sempre “ao lado do marido [para] conferir o pulso, a febre, a pressão, os medicamentos”. (SERRANO, 2014, p. 12). Porém, após a cirurgia, Víctor confia à esposa que “sua libido tinha se esfumado, que ele não conseguia entender o que havia acontecido, mas que o tumorzinho na próstata a levaria embora”. (SERRANO, 2014, p. 14). No desfecho do conto, no entanto, descobre-se que Víctor estava tendo um caso com a jovem enfermeira do hospital, atitude que pode ser entendida como um anseio da personagem em reencontrar sua própria juventude depois do trauma de reconhecer a própria mortalidade, caracterizada pelo tumor. O local desse tumor, a próstata, funciona também como símbolo para a perda da virilidade dessa personagem, proveniente de seu envelhecimento. Assim, a mulher com quem Víctor transgride o casamento compreende as duas necessidades psicológicas da personagem nesse momento:

a juventude e a função do cuidado da mulher para com o homem, uma vez que a escolhida é uma enfermeira, reforçando os padrões do patriarcado e, assim, reafirmando sua virilidade.

É importante também ressaltar a reação de Ana María à falta de libido de Víctor. Inicialmente, a mulher sente-se inquieta e chega a desconfiar de que ele está com outra. Entretanto, após a explicação de Víctor sobre a situação, Ana María passa por emoções que incluem o dever de ser uma boa mulher e ficar ao lado do marido, a raiva pela não resolução do problema e, por fim, a aceitação e o alívio de não ter que preocupar-se mais com as mulheres jovens. Segundo Beauvoir, "a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro". (BEAUVOIR, 1970, p. 10). Sendo assim, Ana María se configura em relação a Víctor, e a falta de desejo por sexo por parte dele tira a pressão que a mulher sentia para ser sempre desejável. Com isso, o sentimento que predomina em Ana María é a liberdade, proporcionando uma quietude nunca antes experienciada por ela, pois, "de repente, aquele corpo se revelou um corpo que não a desafiava" (SERRANO, 2014, p. 14), conforme o trecho abaixo nos mostra:

As mulheres jovens deixaram de incomodá-la. A vida no lar assumia características de longo prazo, sólida e já moldada como uma jarra de ferro de alguma cultura antiga, ele não escaparia na ponta dos pés ante a insistência da "outra". O esforço desmedido por manter-se jovem foi cedendo pouco a pouco, a nudez não parecia relevante, para que tanto trabalho e desvelo? (SERRANO, 2014, p. 16).

Sem a pressão de se manter sempre desejável ao marido, Ana María perde o medo e, sem ele, o interesse em tentar manter

sua juventude, atingindo equilíbrio emocional. Ela finalmente sentia que tinha controle da situação sobre o próprio corpo. Isso comprova que “o mito da beleza não tem absolutamente nada a ver com as mulheres. Ele diz respeito às instituições masculinas e ao poder institucional dos homens” (WOLF, 1992, p. 16-17), já que Ana María sentia-se pressionada socialmente para se manter jovem para o marido, e não para ela mesma, chegando a mostrar-se insatisfeita com os esforços em alguns momentos:

[...] ela havia investido toda a sua energia em máquinas, mãos alheias, diuréticos, produtos magros, litros de água, bisturis, transformando seu corpo em um templo inacessível que tendia a se encerrar em si mesmo e, em âmbito privado, a contorcer-se no escuro como um cachorrinho assustado. (SERRANO, 2014, p. 16).

Contudo, essa não é uma percepção transgressora-feminista do próprio corpo, mas sim uma extensão da situação anterior, pois, da mesma forma como era antes do marido perder o desejo sexual por ela, Ana María continua dependendo das ações e impressões de Víctor para se sentir de um jeito ou de outro. Sua relação com o corpo, portanto, continua atravessada pelo patriarcado, que se reflete na aprovação e no (não) desejo do marido.

Assim, pode-se discutir a ideia do corpo como sendo “gendrado”, pois “falar de ‘corpos gendrados’ requer que se pense o corpo não como algo dado ‘naturalmente’, mas como produto da história – tanto como objeto quanto produto de representações e práticas sociais diversas, historicamente específicas”. (SANDERBERG, 2002, p. 56). Historicamente, as mulheres foram levadas a preocuparem-se com questões estéticas de uma forma que os homens jamais o foram, pois “encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens”.

(WOLF, 1992, p. 15). Isso se reflete na figuração das personagens femininas e masculinas na literatura e nos papéis narrativos que elas desempenham. Víctor é um exemplo manifesto, uma vez que as mudanças estéticas do envelhecimento não são para a personagem um conflito a ser desenvolvido no texto, assim como também não o são para o protagonista de “As tardes de um viúvo aposentado”, de Teolinda Gersão (2007).

Aqui, o conflito principal que se instaura, logo no início da leitura, é o ócio de um homem aposentado que acabou de perder sua esposa e possui muito tempo livre, ficando sem ocupação e, por isso, envergonhado perante a sociedade. Esses sentimentos têm sua origem no inconsciente coletivo existente no patriarcado, em que o papel de provedor é atribuído ao homem, enquanto à mulher cabem as tarefas de casa. A partir do momento em que perde a esposa e se aposenta, o protagonista de Gersão deixa de desempenhar as funções sociais que outrora desempenhava, criando, assim, um vazio existencial em si mesmo. Conforme Rosa e Vieira nos apontam, ao fazer isso, a autora portuguesa demonstra

[...] a distinta experiência do envelhecimento, consoante a ótica seja masculina ou feminina: o homem que se aposenta, mas que ocupa o seu tempo com as idas ao banco, na leitura do jornal ou nas tarefas domésticas por que é responsável, distancia-se da mulher, que continua a zelar persistentemente pela casa e pela família. Assim, o homem acaba, na realidade, por desempenhar menos funções, dispondo de mais tempo livre. (ROSA; VIEIRA, 2013, p. 71-72).

Dessa forma, faz-se um contraponto com a obra de Serrano (2014), pois, enquanto Ana María é descrita tendo uma rotina repleta de tarefas diárias a serem realizadas, apesar de nenhuma delas ser ligada a um emprego ou trabalho profissional, o homem

Outra questão presente nas duas histórias é a impotência sexual. Em “As tardes de um viúvo aposentado”, o assunto é introduzido pelo narrador enquanto o protagonista observa Leontina, empregada que trabalha em sua casa.

Fanfarronices de macho, não havia nada mais burro. Ela tinha um marido jovem, com trinta anos como ela, onde é que ele tinha a cabeça? A cabeça e o resto, meu Deus, onde tinha ele agora o resto, o que interessava? Pois, a velhice não trazia nada de bom, nem sequer trazia nada. Só levava. (GERSÃO, 2007, p. 18).

A ideia que logo se ressalta aponta para mais uma perda da personagem, que já perdera o trabalho e a esposa, aumentando ainda mais o sentimento de vazio. Todas essas perdas, esposa, trabalho e sexualidade, estão direta ou indiretamente ligadas a um modelo de masculinidade existente na sociedade. Quando a personagem não consegue mais viver dentro desse modelo historicamente estabelecido, desenvolve-se um sentimento de angústia e, com isso, uma necessidade de se readequar para se reenquadrar dentro de um padrão socialmente aceito e esperado. Isso vale tanto para Ana María, com seus exercícios e tratamentos estéticos, quanto para o aposentado, com sua máscara social de trabalhador ativo e seus pensamentos sobre Leonina, a fim de restabelecer sua masculinidade fragilizada pela idade. Nesse ponto, vale ressaltar que até mesmo o nome da rua em que o idoso vive, Actriz Virgínia, sugere a postura da personagem perante a sociedade, indicando uma vida encenada, escondida atrás de uma máscara. Refletindo sobre o envelhecimento das mulheres, Sanderberg pondera que:

De fato, embora saibamos que o envelhecimento seja um processo “natural”, involuntário – é parte do ciclo vital de todos os seres vivos – nas sociedades ocidentais, a

nossa inclusive, trata-se de algo vergonhoso que deve ser disfarçado e combatido a todo custo. (SANDERBERG, 2002, p. 62).

A reflexão vale também para a situação do aposentado, que, não aceitando o que vem com o envelhecimento, esconde-se atrás de uma vida repleta de mentiras.

Ainda sobre temas coincidentes nas duas narrativas, há o ciúme, compartilhado por Ana María e o aposentado. Como visto anteriormente, Ana María teme perder o marido para uma mulher mais jovem, porém, perde esse medo com a falta de libido de seu esposo. Contudo, o medo de Ana María torna-se real quando descobre que Víctor não estava impotente, apenas havia deixado de desejá-la, pois estava se relacionando com uma mulher mais jovem. Essa descoberta acontece enquanto María, sentada em seu carro, à espera do horário marcado para uma consulta de tarô em um bairro distante e desconhecido, vê Víctor receber a jovem enfermeira que cuidou dele após sua cirurgia de retirada de um tumor da próstata. A revelação da traição envolve a cena anterior, em que a protagonista observa a paisagem desconhecida, com tons irônicos.

Apreciou muito a vista tão próxima da cordilheira nevada que a distraía quando ela voltava o rosto para a esquerda do volante, nessa clara manhã do final do outono. Enquanto dirigia rumo ao oeste, pensou em quão reduzido era seu percurso diário, seu próprio olhar urbano, e prometeu a si mesma, com otimismo, que remediaría isso. As pessoas como eu vivem com uma espécie de venda, pensou com severidade, considerando que aquilo não podia ser positivo. (SERRANO, 2014, p. 17).

A imagem do sujeito vendado, que, na reflexão de María, remete ao espaço físico, remete também a uma nova forma de

viver sem se preocupar com os padrões, concordando com o conceito de que há um modelo de ideal que aprisiona a mulher, o que a faz precisar se libertar dessas amarras sociais. (hooks, 2018, p. 47). O fato de a reflexão acontecer enquanto a protagonista dirige contribui para a ideia de liberdade, do controle da mulher sobre o seu próprio corpo e seus desejos. Por outro lado, o aposentado, quando viaja, busca paisagens familiares, mesmo que os espaços de destino não sejam os mesmos: “A seguir dava um passeio pelo centro, já sem bagagem, atravessava o jardim público (havia sempre algum)”. (GERSÃO, 2007, p. 23). O narrador, sutilmente, ao descrever que “havia sempre algum” jardim no passeio pelo centro da cidade, aponta para uma rotina que persegue o protagonista mesmo quando ele se encontra em um espaço novo, evidenciando que o horizonte de possibilidades futuras para essa personagem é extremamente limitado e pautado pela repetição de ações passadas.

Ainda em “As tardes de um viúvo aposentado”, a temática do ciúme surge em divagações do protagonista quando ele elenca seus antigos amigos e, conseqüentemente, os motivos pelos quais não seria conveniente encontrá-los. Nessas divagações, o medo da morte aparece subjacente na narração, visto que, se não mortos, eles estão doentes ou distantes. O narrador acaba chegando a Izilda, a esposa falecida, em uma historieta sobre ciúmes por conta de Miguel João, marido de uma amiga, por achar que Izilda o considerava um homem melhor: “Durante algum tempo tivera um ciúme surdo, que depois afastara, por lhe parecer sem fundamento, na altura em que tinham passado a ver-se muito menos”. (GERSÃO, 2007, p. 27). O ciúme para o aposentado é tido como algo positivo, por dar sentido à sua vida ociosa e encenada: “Agora que pensava nisso, ainda lhe parecia

ouvir as gargalhadas dela. Sentiu o coração sobressaltar-se com a lembrança de ciúmes muito antigos. Que agora não lhe pareciam descabidos, embora na época tivesse acabado por esquecê-los". (GERSÃO, 2007, p. 27). O ciúme, então, toma conta dos sentimentos do aposentado, especificamente da audição, pois, na época do acontecimento, esse ciúme era surdo, mas, agora, anos depois, as gargalhadas são ouvidas, dando sentido à existência daquele corpo perdido no vazio do ócio. Outro sentido é a visão, que surge no trecho "Fechara os olhos, cobardemente, para não ver nada" (GERSÃO, 2007, p. 27), quando fala sobre a época do acontecimento envolvendo Miguel João. Mantendo a ideia antitética dos sentidos em relação aos dois momentos no tempo, se os olhos estavam fechados no passado, estão abertos agora. Essa sinestesia comprova a quebra da rotina, indicando que, por ouvir e ver, ou seja, sentir, ele está novamente vivo, dando a seu corpo um forte sentimento de propósito, por muito tempo ausente.

A investigação por ele realizada nas semanas posteriores, procurando em caixas, documentos e pertences da esposa por alguma prova incriminadora, é a sua única atividade genuína, dando-lhe razão de viver, ao invés de apenas esperar pela morte em sua rotina cotidiana. O impacto da investigação é tão positivo para o protagonista, que, além de recuperar um propósito de ser, ele também recupera sua masculinidade, marcada pela sequência de símbolos fálicos dispostos em cena, como a bengala, o revólver e a faca:

Abriu a gaveta e passou o dedo indicador sobre a lâmina da faca. Depois pegou no revólver e abriu-o, fazendo rodar o tambor. Estava descarregado, guardava-o sempre descarregado, mas tinha balas na gaveta. Pegou em algumas e carregou o revólver. Nesse dia saiu com ele no cinto. Fazia boa companhia, pensou. (GERSÃO, 2007, p. 29).

A cena, que beira o erotismo em sua descrição, remete também à passagem em que o narrador comenta a impotência do aposentado quando diz, sugestivamente, que o protagonista carregou o revólver, ou seja, simbolicamente contrastando e contrariando sua impotência. A vitalidade da personagem é também justificada pelo sentimento de possível vingança contra Miguel João, outro fator que quebraria sua rotina e seria um ato carregado de propósito. Contudo, o preenchimento de seu vazio era apenas uma ilusão, dado que nenhuma prova que subsidiasse sua suspeita é encontrada. Em vez disso, ele encontra recordações de tempos passados

Muita coisa que ele tinha esquecido, de que voltava a lembrar-se agora. Pedacos de cabelo dos filhos atados com uma fita e presos no álbum de retratos. Cabelo de Margarida, aos onze meses. Caracol de Paulo, no dia em que fez dois anos. Meu Deus, como o tempo passava. (GERSÃO, 2007, p. 30).

O efeito de encontrar essas memórias é o entendimento da própria mortalidade e da passagem definitiva do tempo. O movimento é semelhante ao do final de “A égua”, quando Ana María escuta, ao fundo, o relinchar de sua égua de estimação, Baby, que acabara de fugir, representando sua sexualidade e a passagem do tempo.

Decidiu passar o dia na chácara montando Baby, jogar sobre ela sua energia. E tocá-la. Sempre reluzente aquela pelagem quase vermelha, brilhante como a casca de uma castanha, quente o focinho que vasculhava sua mão em busca de um pedaço de açúcar. Perfeita Baby, por isso gostava tanto dela. (SERRANO, 2014, p. 14).

Da mesma forma que há um erotismo implícito na cena do revólver, pode-se dizer que há também aqui. A égua é a

representação da sexualidade, da juventude e da vitalidade e, de forma indireta, do marido, pois esses três atributos, para Ana María, estavam relacionados a Víctor. Quando a égua foge ao final do conto, há a constatação das perdas; a perda da sexualidade, que já havia aparecido com a falta de desejo de Víctor, da juventude e da vitalidade, com o passar natural do tempo, isto é, o entendimento da decadência e mortalidade do corpo.

Considerações finais

Os contos de Gersão (2007) e Serrano (2014) assemelham-se por lidarem com a temática do envelhecimento, porém, apesar de serem ambos de autoria feminina, apresentam conflitos que refletem a figuração literária atribuída a cada gênero, masculino e feminino, que são de fundamental importância para a construção das personagens e o funcionamento das narrativas. Ademais, esse fenômeno literário acentua a construção social do patriarcado como um todo, uma vez que “um homem não teria a ideia de escrever um livro sobre a situação singular que ocupam os machos na humanidade” (BEAUVOIR, 1970, p. 9).

A figuração das personagens, em qualquer obra ficcional, remete à relação de poder que existe entre os gêneros, que data de séculos atrás, solidificando a construção típica dessas personagens. É verdade que há transgressões na criação literária, contudo, para que haja essas transgressões, é preciso, antes, haver um modelo estabelecido e solidificado. Esse modelo na sociedade ocidental é o patriarcado. Em vista disso, o exercício de analisar dois textos literários de autoria feminina cujos protagonistas são de sexos diferentes, postos diante de conflitos

temáticos semelhantes, é esclarecedor no sentido de entender que há uma abordagem literária diferente para protagonistas homens e mulheres, indo ao encontro da “Crítica feminista”, de Zolin, que diz que a constatação dessa diferença abre novos horizontes de expectativa (ZOLIN, 2009b, p. 217), além de apresentar uma nova perspectiva literária, por muitos anos ignorada pelo cânone ocidental. É evidente que os problemas, principalmente os conflitos internos das personagens de gêneros diferentes, são díspares, sendo que os desafios encontrados por homens e mulheres na sociedade não são os mesmos. Portanto, tanto para o masculino quanto para o feminino, “o corpo é apresentado enquanto merecedor de cuidados no intuito de manter as marcas identitárias de gênero, socialmente construídas no decorrer da vida, mas fundidas à aquisição de novos comportamentos e significados atribuídos ao envelhescente”. (FREITAS *et al*, 2012, p. 21).

A análise comparada desses dois contos mostra, então, diferentes percepções de mundo contextualizadas por bagagens sócio-históricas distintas. Apesar de serem ambos escritos por mulheres, o protagonismo atribuído a sexos diferentes permite uma compreensão maior a respeito das configurações dos corpos femininos e masculinos em uma sociedade patriarcal e suas respectivas particularidades, assim como as expectativas de cada gênero em relação a seus próprios corpos e papéis sociais, de modo que, nesses contos, o corpo pode ser considerado o eixo sob o qual se constrói e se problematiza a divisão entre o feminino e o masculino.

Referências

ALVES, Ivia. Imagens da mulher na literatura na modernidade e contemporaneidade. In: FERREIRA, Silva; NASCIMENTO, Enilda (org.). **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. Salvador: NEIM/UFBA, 2002. p. 85-98.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**. 2. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2018.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo vol. I - Fatos e mitos**. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

FERREIRA, Ângela P. N. **Identidades e estereótipos femininos em Nosotras que nos queremos tanto, de Marcela Serrano**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Estadual da Paraíba, Paraíba, 2017.

FREITAS, Clara Maria Silvestre Monteiro de *et al.* Identidade do idoso: representações no discurso do corpo que envelhece. **Revista do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Envelhecimento**, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 19-35, 2012.

GERSÃO, Teolinda. As tardes de um viúvo aposentado. In: GERSÃO, Teolinda. **A mulher que prendeu a chuva e outras histórias**. Lisboa: Sextante Editora, 2007. p. 15-31.

hooks, bell. **Feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Tradução de Ana Luísa Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018

ORNELAS, José. Corpo e linguagem na narrativa de Teolinda Gersão. In: BORDINI, Maria; REMÉDIOS, Maria; ZILBERMAN, Regina (org.). **Crítica do tempo presente - estudo difusão e ensino de Literaturas de Língua Portuguesa**. Porto Alegre: Nova Prova, 2005. p. 104-115.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro: estudos sobre a personagem**. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

ROSA, Judite; VIEIRA, Judas. **Em tom menor: o envelhecimento na narrativa breve de autoria feminina**. 2013. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas) - Universidade de Aveiro, Aveiro, 2013.

SANDERBERG, Cecilia. A mulher frente à cultura da eterna juventude: reflexões teóricas e pessoais de uma feminista “cinquentona”. In: FERREIRA, Silva; NASCIMENTO, Enilda (org.). **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. Salvador: NEIM/UFBA, 2002. p. 51-68.

SCHWANTES, Cíntia. Dilemas da representação feminina. **OP SIS - Revista do NIESC**, Goiás, v. 6, p. 7-19, 2006.

SERRANO, Marcela. A égua. In: SERRANO, Marcela **Doce inimiga minha**. Tradução de Joana Angélica d’Avila Melo. Rio de Janeiro: Objetiva. 2014. p. 11-18.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco. 1992.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. rev. e compil. Maringá: Eduem, 2009b. p. 217-242.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. rev. e compil. Maringá: Eduem, 2009a. p. 227-336.

Collections in **Atonement**, **Oranges Are Not the Only Fruit**, **Bring up the bodies**, and **Cloud Atlas**: A Prelude

Luiz Fernando Ferreira Sá*

Abstract

I will read the fascination with collectors and collecting in Ian McEwan's **Atonement** (2001), Jeanette Winterson's **Oranges Are Not the Only Fruit** (1985), Hilary Mantel's **Bring up the Bodies** (2012), and David Mitchell's **Cloud Atlas** (2004) regarding at least three theoretical questions. Can collected things and objects ever assist in imagining more satisfying social roles and identities? Can collecting material traces lead to an accurate or truthful depiction of the past-present-future life writing? how and to what extent does each item on a collection question and explode pedestrian images of a pre-conceived world? Those novels represent one of the most popular and critically acclaimed examples of the widespread interest in collecting, apparent in contemporary British fiction.

Keywords: Collecting. McEwan. Jeanette Winterson. Mantel. Mitchell.

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais e pela Columbia University (2002) e pós-doutorado na PUC-MINAS (2006) e na Universidade de Birmingham (2018). Professor titular da Universidade Federal de Minas Gerais. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9942-0520>.

Coleções em **Atonement**, **Oranges are Not the Only Fruit**, **Bring up the Bodies** e **Cloud Atlas**: um prelúdio

Resumo

Lerei o fascínio por colecionadores e coleções em **Atonement** de Ian McEwan (2001), **Oranges Are Not the Only Fruit** de Jeanette Winterson (1985), **Bring up the Bodies** de Hilary Mantel (2012) e **Cloud Atlas** de David Mitchell (2004) em relação a pelo menos três questões teóricas. As coisas e objetos coletados podem ajudar na imaginação de identidades e papéis sociais mais satisfatórios? A coleta de vestígios materiais pode levar a uma descrição precisa ou verdadeira do passado-presente-futuro na escrita de uma vida? Como e em que medida cada item de uma coleção questiona e explode imagens triviais de um mundo pré-concebido? Esses romances representam um dos exemplos mais populares e aclamados pela crítica do interesse generalizado pela coleção, aparente na ficção britânica contemporânea.

Palavras-Chave: Coleção. McEwan. Jeanette Winterson. Mantel. Mitchell.

Recebido em: 13/10/2020 // Aceito em: 10/12/2020

“I don’t care anything about his house”, said Isabel.

“That’s very crude of you. When you’ve lived as long as I you’ll see that every human being has his shell and that you must take the shell into account. By the shell I mean the whole envelope of circumstances. There is no such thing as an isolated man or woman; we’re each of us made of some cluster of appurtenances. What shall we call our ‘self’? Where does it begin? Where does it end? It overflows into everything that belongs to us – and then it flows back again. I know a large part of me is in the clothes I choose to wear. I’ve a great respect for things! One’s self – for other people – is one’s expression of one’s self; and one’s house, one’s furniture, one’s garments, the books one reads, the company one keeps – these things are all expressive.” (JAMES, 1986, p. 37).

Objects ... no longer simply material bodies offering a certain resistance, they become mental precincts over which I hold sway, they become things of which I am the meaning, they become my property and my passion. (BAUDRILLARD, 1996, p. 85).

Collecting things in literature encloses any discourse within brackets of common perception and value; it is the court of final appeal whose existence is presupposed by every thing or object collected. The concept of collecting might seem therefore as unproblematic as an axiom of foundation.¹ Yet this analogy gives us the peace of delusion, since it effaces the difficult prehistory of the axiom and of every ground of consensus. The shifting narrative or novelistic ground disturbs consciousness at the depth where we are moved to believe not only something but someone: the human totality at once known as the collection and the collector. Baudrillard, in his **System of Objects** (1996),

¹ In mathematics, the axiom of regularity (also known as the axiom of foundation) is an axiom of Zermelo-Fraenkel set theory that states that every non-empty set A contains an element that is disjoint from A . In first-order logic, the axiom reads:

$$\forall x (x \neq \emptyset \rightarrow \exists y \in x (y \cap x = \emptyset)).$$

teaches us that “for while the object is a resistant material, it is also simultaneously, a mental realm over which I hold sway, a thing whose meaning is governed by myself alone” and he goes on to declare that “the objects that occupy our daily lives are in fact the objects of a passion, that of personal possession” (BAUDRILLARD, 1996, p. 7). For that reason, the French philosopher states: “Thus any given object can have two functions: it can be utilized, or it can be possessed” and he adds, “The object pure and simple, divested of its function, abstracted from any practical context, takes on a strictly subjective status. Now its destiny is to be collected. Whereupon it ceases to be a carpet, a table, a compass, or a knick-knack, and instead turns into an ‘object’ or a ‘piece’” (BAUDRILLARD, 1996, p. 8). Not only simply material bodies, objects in a collection become mental precincts over which the collector holds sway, they become things of which “I”, however unstable and fragmented, become the meaning, however imaginary and provisional, the things and objects collected become “my” identity bits and property, “my” personal story and passion (“I” may even suffer for or because of them). In short, “once the object stops being defined by its function, its meaning is entirely up to the subject. The result is that all objects in a collection become equivalent” (BAUDRILLARD, 1996, p. 8).

I will, in the form of a prelude, read the fascination with collectors and collecting in Ian McEwan’s **Atonement** (2001), Jeanette Winterson’s **Oranges Are Not the Only Fruit** (1985), Hilary Mantel’s **Bring up the Bodies** (2012), and David Mitchell’s **Cloud Atlas** (2004) regarding at least two theoretical questions. Can collected things and objects ever assist in the imagination of more satisfying social roles and identities? Can

collecting material traces lead to an accurate or truthful depiction of the past-present-future life writing? Those novels represent one of the most popular and critically acclaimed examples of the widespread fascination with collecting in contemporary British fiction. This renewed interest can be traced back to the 1963 publication of John Fowles's **The Collector** and figures subsequently in a wide range of novels. Those novels include Fowles's **The French Lieutenant's Woman** (1969), Julian Barnes's **Flaubert's Parrot** (1984) and **England, England** (1998), Peter Ackroyd's **Chatterton** (1987), Bruce Chatwin's **Utz** (1988), and another novel by Jeanette Winterson, **Sexing the Cherry** (1989). In those texts, characters are drawn to collecting in response to frustration with their ultimate human questions (even though they are paper beings, characters in prose fiction) and with social identities more generally. Not all of those novels deal with collections the same way, but they all suggest that collecting can in certain instances help individuals to imagine alternative identities.

Literature itself, at least in those novels, is in a state of recovery of energies spent in chaos, and the author/artist/collector must return to discomfort in order to recover his/her power of intervention, possible in all its intensity only in spaces averse to familiarity. We could call these places latency spaces, as opposed to dormancy spaces – the bed, the order, and the domesticated. There is wilderness in the disorder, an anteriority that makes it the territory *par excellence* of the artist/collector. The center of Walter Benjamin's (2008) perception of the symbolic power of childhood is in the collection. Collecting trinkets is a way to de-hierarchize the world, placing all sorts of objects side by side. The child's collection promotes a resemanticization of things

that assume imaginary functions, recreating the world as fantasy (as fiction, as a mask). By dedicating herself to the collection, the child is challenging the reality around her, giving it a different meaning. When one collects leftovers in drawers/boxes, these become the realm of remains, allowing for new relationships in a continuous creative impulse. Out of a mismatch between objects, of displacements, of the confusion of the multifarious, the creative force of chaos comes. To live in an orderly fashion is to fall into the realm of limitation. To inhabit chaos is to open up to a particular perception of the possibilities of representation. The child artist's task is to try, in her own way, to conquer another order, which is not merely imitative. The collection is the living world, which changes with the addition of new elements and new relationships, enhancing reformulations. The collection, the appropriation of the residual, by adult or child, sustains a bold decision to be on the side of need and the not yet fully-fledged desire (curiously enough, Jacques Lacan's [2006, p. 29-89] primary others): lack of selective criteria and desire for a previous meaning or meaning at all. Moving on to the field of literature, we can say that the contemporary British writer, inhabiting a time with multiple dimensions, is the personification of disorder. There is no better catchphrase, the multiplicity of dimensions in a collection, to switch to our first section on **Atonement**.

2 Briony as author and collector in **Atonement**

The epigraph to Ian McEwan's **Atonement** is taken from Jane Austen's **Northanger Abbey**, a work much preoccupied with the destructive nature of fantasy and the fantasy of lists and series. **Atonement** has a similar wariness of the unbridled

imagination. Briony, who will come finally to reflect on these matters as a successful novelist herself, is only 13 when we first encounter her, surrounded by a collection and immersed in a so-called cabinet of curiosities. Briony's disorderly imagination, bent on collections of all types, perceives a threat to order in what she takes to be the sexual freedom of a family employee named Robbie, her sister Cecilia's soon-to-be lover. The crime to which this leads her is what she will spend a lifetime striving to atone for. She even morphs from a childish writer of dramas, like **Arabella**, to the writer of the novel itself, as we finally get to know at the end, which shifts the novel's setting from a country house to the retreat from Dunkirk and turns Briony, the literary narcissist, into Briony, the self-oblivious nurse tending the atrociously wounded in wartime London. Who is Briony and what type of collector is she?²

We first see our heroine as a child possessed by desire and need:

She was one of those children possessed by a desire to have the world just so. Whereas her big sister's room was a stew of unclosed books, unfolded clothes, unmade bed, unemptied ashtrays, Briony's was a shrine to her controlling demon: the model farm spread across a deep window ledge consisted of the usual animals, but all facing one way – towards their owner—as if about to break into song, and even the farmyard hens were neatly corralled. ... Her straight-backed dolls in their many-roomed mansion appeared to be under strict instructions not to touch the walls; the various thumb-sized figures to be found standing about her dressing tables – cowboys, deep-sea divers, humanoid mice – suggested by their even ranks and spacing a citizen's army awaiting orders. (McEwan, 2001, p. 5).

² Although many of the articles listed will not directly answer that question, at least they will provide a basis for the answer (D'ANGELO, 2009; D'HOKER, 2006; FRASER, 2013; IONESCU, 2006; MATHEWS, 2006; O'HARA, 2011; EAGLETON, 2001; SPIRIDION, 2010).

Briony seems to attend to many things at this first scene, but she dislikes the unfinished and the badly done. She seems oblivious to that which awkwardly tries to take a small flight and falls to the ground. Her childish, fussy attempt at drama expresses the writer-to-be, the rather embarrassing way of her trying to fly high and fall into the mysteries of the human condition. Briony knew that in order to understand herself and human condition, it was necessary to fall flat on the ground on which people walk and to collect bits and pieces of the world on the way.

We still see Briony as someone with “a taste for the miniature [that] was one aspect of an orderly spirit. Another was a passion for secrets: in a prized varnished cabinet, a secret drawer was opened by pushing against the grain of a cleverly turned dovetail joint, and here she kept a diary locked by a clasp, and a notebook written in a code of her own invention.” (McEWAN, 2001, p. 5). Yet once more:

In a toy safe opened by six secret numbers she stored letters and postcards. An old tin petty cash box was hidden under a removable floorboard beneath her bed. In the box were treasures that date back four years, to her ninth birthday when she began collecting: a mutant double acorn, fool’s gold, a rain-making spell bought at a funfair, a squirrel’s skull as light as a leaf.” (McEwan, 2001, p. 5)

As a Renaissance scholar/collector with a precious cabinet of curiosities and oddities of *naturalia* and *artificialia*, Briony, from its very beginning, is replete with such Austenian and Jamesian mysteries regarding elusiveness of truth, amorality of art, destructiveness of certainty about objects and people (and why we collect them), and fragility of it all.

The thought around the scientific discoveries of the early English modern age (early modern usually refers to the 16th century), combined with the proliferation of empiricist and classificatory knowledge, is the hallmark of European and colonialist heritage in the 19th and early 20th century. In **Atonement** and with Briony, the collection is the living world, which changes with the addition of new elements and new relationships, enhancing reformulations. Overflowing with do-it-yourself elements, the collection sums up the appropriation of the residual, the need of selective criteria, and the need of a previous meaning moving on to the literature field. We can tentatively conclude that the contemporary writer figure inhabiting a time with multiple dimensions is the personification of disorder and hard to decipher mementoes:

But hidden drawers, lockable diaries and cryptographic systems do not conceal from Briony the simple truth: she had no secrets. Her wish for a harmonious, organized world denied her reckless possibilities of wrongdoings. Mayhem and destruction were too chaotic for her tastes, and she did not have it in her to be cruel. (McEwan, 2001, p. 4-5).

Ironic at its utmost, this first-chapter statement from the narrator is nothing less than the hardships to compile the annals of disorder, which is the world we inhabit. In her eagerness to understand, Briony knew that in order to comprehend, accept, and atone for the inherently flawed human being, it is necessary to fall flat on the ground on which one walks and collect the remnants, the remains, and the leftovers.

Later in life, Briony brought to the fore a density of memories and experiences. What a great collector of time she has become. We could say with Derrida's **Memoirs of the Blind** (1993): the

ruin is Briony and that memory opened like an eye or like the hole in the skull cavity, which allowed us to see without showing anything, anything at all. Said otherwise, reading (young Briony and her negotiations with need and desire, old Briony and her equivocated experience, McEwan and his part being also that of a collector, we the readers and the novel) is hard and entails an unpredictable enterprise. In addition, reading collections is a therapeutic voyage, which implies the effort to join, without being ever completely successful, loose fragments of a dispersed and partially open textuality.

In **The Order of Things** (1994), Foucault set out to analyze the language path and the mobility of things, reviewing how modern culture manifested an order (even if hidden). He concentrated on modalities of (supposed) order (exchanges as found in collections and in the act of collecting) and concluded that they owed their laws, their regularity, and their chaining to their representative value. The objective of his method was to see which order modalities were effectively recognized, placed, and linked to space and time. We see in Briony a world of singular secret affinities in another collection: a mutant double acorn, fool's gold, a rain-making spell bought at a funfair, a squirrel's skull as light as a leaf, a menagerie of animal figurines, spooky dolls, let alone the most prized item of her collection: writing paper, her *stylus*, and her "controlling demon". (McEwan, 2001, p. 5).

3 Parody and pastiche of religion as collections in Oranges Are Not The Only Fruit

In the coming-of-age and coming-out story **Oranges Are Not the Only Fruit**, the Bible prominence as element of

pastiche and parody, let alone a collectible of sorts, has dazzled readers. Winterson's articulation of a middle-class, pedestrian lesbian subject is actually inseparable from her rebukes against the Bible.³ The novel repeatedly turns over and returns to several fragmentary narrative types about the origins of identity as collection and story making as collecting, to the syntaxes of detail as well as to the poetics of waste. Winterson parodies biblical texts and the hallmarks of gay and lesbian literary tradition as precursors for the main character's prophetic, yet tacky, voice. **Oranges Are Not the Only Fruit**, curiously enough, begins with a list and not necessarily with a collection:

Enemies were:

- The Devil (in his many forms)
- Next Door
- Sex (in its many forms)
- Slugs

Friends were:

- God
- Our dog
- Auntie Madge
- The Novels of Charlotte Brontë
- Slug pellets (WINTERSON, 1985, p. 3)

This pros and cons list, of likes and dislikes, resembles lists found in **The Curious Incident of the Dog in the Night-time** (2003), by British mystery novelist Mark Haddon or in **Extremely Loud & Incredible Close** (2005), by the US novelist Jonathan Safran Foer. Both utilize captivating child/adolescent narrators with special needs: Asperger's and post-traumatic stress disorder. The technique in Winterson's novel seems sensitive to smaller, mismatched, disconnected, irreconcilable objects, which also

³ See Bijon (2008) for an enlightening reception of the novel.

refer to a more individual dimension of experience. It brings together elements from different registers, banal and unusual, removing them from their original context, subtracting their use value, freeing them from the logic of functionality to weave in their own way a world of singular secret affinities. Nonetheless, the poet/protagonist/collector will establish, paradoxically, a world of absences in a collection to come.⁴

As an intriguing writer who addresses a creative metafictional challenge to institutionalized religion in her controversial novel, Winterson offers a narrative of embedded texts that function as interpretative riffs on the challenged religious texts, like pastiches and parodies arranged in a plethora of collections, of which I will discuss only a few. After rejecting the authority of religion and history as reliable sources of truth, she proposes other possibilities of interpretation that seem more realistic and more personal with the following excerpt:

To celebrate his ten thousandth convert, the pastor had been funded to take a long holiday and tour his collection of weapons, amulets, idols and primitive methods of contraception. The exhibition was called “Saved by Grace Alone”. I had only seen the leaflet, but my mother had all the details. (WINTERSON, 1985, p.31)

Interestingly enough, this collector’s deepest enchantment seems to be bewitching things as if he were going to touch them with a magic stick, so that they suddenly petrify. Saved by (God’s?) grace is definitely not what one would expect from a pastor’s amassing of objects as diverse as weapons, amulets, idols, and contraceptives. Winterson’s method in her novel looks like literary editing, in other words, she seems to have nothing

⁴ See also Su (2004) and Swann (2001) for the novel genre and the use of collections.

to say about her characters, only to show them collecting chunks of countryside, pedestrian life and junk as leftovers from a society bent on easy, discarded consumption. She will not list memorabilia, wonders, and the like, valuable things in all, nor will she appropriate witty formulations from patristic fathers and theologians. However, rags, waste, everyday items and unusual things: she wants to inventory them all; rather do them justice in the only possible way. Winterson is at her best using them in the novel and showing their importance to the extent that objects, things, and collected bric-a-brac assist in imagining social roles and identities more satisfying. In addition, the proportions material traces take to an accurate or truthful depiction of the past-present-future life writing in Winterson's novel create momentum.

As Winterson points in another list/collection of the novel, the concept of remnant, of distorted pieces and disjoined fragments, of waste, refers more to notions of need and desire (in Lacanian sense, they constitute the subject), than to displacement and non-coincidence, leaving us, perplexed readers, questioning speeches' integrity, meaning or sense:

My mother had taught me to read from the Book of Deuteronomy because it is full of animals (mostly unclean). Whenever we read "Thou shall not eat any beast that does not chew the cud or part the hoof" she drew all the creature mentioned. Horsies, bunnies and little ducks were vague fabulous things, but I knew all about pelicans, rock badgers, sloths and bats. This tendency towards the exotic has brought me many problems, just as it did for William Blake. My mother drew winged insects, and the birds of the air, but my favourite ones were the seabed ones, the molluscs. I had a fine collection from the beach at Blackpool. She had a blue pen for the waves, and brown ink for the scaly-backed crab. Lobsters were red biro, she never

drew shrimps, though, because she liked to eat them in a muffin. I think it had troubled her for a long time. Finally, after much prayer, and some consultation with a great man of the Lord in Shrewsbury, she agreed with St Paul that what God has cleansed we must not call common. After that we went to Molly's seafoods every Saturday. Deuteronomy had its drawbacks; it's full of Abominations and Unmentionables. Whenever we read about a bastard, or someone with crushed testicles, my mother turned over the page and said, "Leave that to the Lord" but when she'd gone, I'd sneak a look. I was glad I didn't have testicles. They sounded like intestines only on the outside, and the men in the Bible were always having them cut off and not being able to go to church. Horrid. (WINTERSON, 1985, p.38-39).

After this rather long extract, I propose we think about the way these remains of interdiction and proscribed seafood traces appear and are used to contrast institutionalized religion with memory, and the material presence that the collection of prohibited sea animals displays of long-forgotten untruths with weaves of memory in pastiche and parody. The insistence on the remains' materiality, on nonsensical interdictions, creates an obstinate conservation of remnants and residues that leads to the emergence of other pieces of stories, of another "reality" built with these fragments of the past and impelled by these fragments of the past, but abandoning the past in favor of the present, of a presence. What present and which presence? A logic of the present and a presence that displaces every drive for restitution. The use of literature gives Winterson, in this novel, the possibility of moving to a comparison between the constructive and rebellious mentality of the curiosity cabinet and to the organizing logic of the exhibition (universally institutionalized religion) to take place. Winterson's literature thus replaces the traditional sense of the sublime, represented by the curiosity collection in the book

of Deuteronomy filtered in the novel, in which the reader is at awe by the spectacle of ridicule of the thing imitated in pastiche and of the thing intimated with exaggerated comic effect.

4 Corruption of power, deceit, *res derelictae* or the excesses of *Habeas Corpus* in *Bring up the bodies*

Part of a trilogy (dubbed **Wolf Hall**), the novel **Bring up the Bodies** (2012), also known by the sobriquet “A Man for All Treasons”, complicates the view of Thomas Cromwell as, at best, a Tudor-era fixer-upper (a person who is handy at making repairs) and, at worst, a murderer and torturer. Mantel’s Cromwell is, amongst many contemporaneous and contemporary corrupt court politicians, the industrious creator of the modern administrative state and the modern public servant in high echelons. Cromwell is bent on absolute personal gain as well as on personal concealment behind the destructive political machine or beneath the (in)visibility of party politics and personal political mottoes and slogans.⁵ The historical figure of Cromwell reformed English government by replacing personal rule with modern bureaucracy and by systematizing the royal finances, always serving as underdog, pen-pusher or apple polisher to the ruler. These accounts rebut the simple image of Cromwell as criminal, for he is as cunning and unethical as any politician. Mantel’s Cromwell continues to represent two contemporaneous species of crime and corruption: crimes against the state, in the form of treason (back in the Tudor court and in the form of personal enrichment in our disjointed world), and crimes by the state, in the form of espionage, criminal organization, and torture.

⁵ Bordo (2012), Lacroix (2016) and Margaritis (2008) are very informative regarding the critical reception of the novel.

Because crimes depicted presuppose the existence of early modern English administrative state itself and contemporary “democracies” everywhere, Mantel’s Cromwell may not be as distinct from Robert Bolt’s devious Cromwell in the play **A Man for All Seasons** as the previously mentioned critical reception would suggest.

It is not inappropriate to propose the expansion of the collecting and taxonomic mentality, with its character of compulsion to repetition (in the Freudian sense of the term), appears as a corollary of the “psychic trauma” of the death of rational thinking. I would add ethics and personal responsibility, derived from “bad” evolutionism or decrease in both civilization and civility, which is now closer to murderous hypocrisy. The first excerpt I select is, again, a pastiche and parody of Renaissance cabinets of curiosities with their *mirabilia*, religious wonders, and rich relics:

It is late now; he will finish up at his desk, then go to his cabinet to read. Before him is an inventory from the abbey at Worcester. His men are thorough; everything is here, from a fireball to warm the hands to a mortar for crushing garlic. And a chasuble of changeable satin, an alb of cloth of gold, the Lamb of God cut out in black silk; an ivory comb, a brass lamp, three leather bottles and a scythe; psalm books, song books, six fox-nets with bells, two wheelbarrows, sundry shovels and spades, some relics of St Ursula and her eleven thousand virgins, together with St Oswald’s mitre and a stack of trestle tables. (MANTEL, 2012, p. 72).

The preciousness of the rags or the overvaluation of values, to use terms dear to Benjamin (2008), are made evident here. The poetics of collection and archive is not essentially different from anything in this pastiche and parody of power splendor and

spectacle, where words are disconnected from their function in order to become expressive allegories of all things immoral and schemed with evil in mind. Lists, inventories and, in this case, the collection refer to the time immemorial logic of consumption and accumulation. However, while Mantel is involved with this popular, but infamous theme, the novel's space is invaded by another logic: the discursive residues that evade order and reason, and I cite four different excerpts:

The present king keeps about himself a **collection** of men of base degree, and no good will come of it. Cranmer creeps forward in his chair, as if to intervene, but Surrey gives him a glare that says, you're exactly who I mean, archbishop. (MANTEL, 2012, p. 191, emphasis mine).

Inventories for this project: lime and sand, oak timbers and special cements, spades and shovels, baskets and ropes, tackets, pin nails, roof nails, lead pipes; tiles yellow and tiles blue, window locks, latches, bolts and hinges, iron door handles in the shape of roses; gilding, painting, 2 lb. of frankincense to perfume the new rooms; 6d per day per labourer, and the cost of candles for labour by night. (MANTEL, 2012, p. 202, emphasis mine).

"Now she shall be bridled, by God." Henry's tone is ferocious; but the next moment he has modulated it, to the plaintive accents of the victim. He opens his walnut writing box. "Do you see this little book?" It is not really a book, or not yet, just a **collection** of loose leaves, tied together; there is no title page, but a sheet black with Henry's own laboured hand. "It is a book in the making. I have written it. It is a play. It is a tragedy. It is my own case." He offers it. (MANTEL, 2012, p. 315, emphasis mine).

When Wyatt writes, his lines fledge feathers, and unfolding this plumage they dive below their meaning and skim above it. They tell us that the rules of power

and the rules of war are the same, the art is to deceive; and you will deceive, and be deceived in your turn, whether you are an ambassador or a suitor. Now, if a man's subject is deception, you are deceived if you think you grasp his meaning. You close your hand as it flies away. A statute is written to entrap meaning, a poem to escape it. A quill, sharpened, can stir and rustle like the pinions of angels. Angels are messengers. They are creatures with a mind and a will. We do not know for a fact that their plumage is like the plumage of falcons, crows, peacocks. They hardly visit men nowadays. Though in Rome he knew a man, a turnspit in the papal kitchens, who had come face to face with an angel in a passage dripping with chill, in a sunken store room of the Vatican where cardinals never tread; and people bought him drinks to make him talk about it. He said the angel's substance was heavy and smooth as marble, its expression distant and pitiless; its wings were carved from glass. (MANTEL, 2012, p. 346).

Whereas excerpts 1, 2, and 3 illustrate the evasion of order and reason in the mention to collections and inventories, excerpt 4 is like Pandora's box: the references to "deceive" and to variations on the same theme suggest a box that recalls something that generates perplexity and revolt rather than curiosity. Ideally, it is better not to be revealed or studied, under penalty of showing something terrible, which may escape or has long escaped our control. The archival list, inventory, and collection are the foundations of many things that exist and the organizational bases for the novels studied so far. It is also the archive as desired literary form or literature, in this case, meaning a repository or collection especially of dire and state-destroying information. In Mantel's novel, the *Habeas Corpus*, again a pastiche, parody, and pun throughout, is a writ requiring a person to be brought before a judge or court, especially for investigating restraints on a person's liberty, used as a protection

against illegal imprisonment. Nevertheless, the reader is forced to ask: where are the judges? Is Justice forever to be blocked from flowing eye liquids?

5 Collecting landscape as soul-scape in *Cloud Atlas*

To represent the experience of the large, abstract economic, social, and political phenomena of globalization, David Mitchell argues for individual ethical and ethnical agency and collective, diasporic identity even within the impervious and cyclical unfolding of history itself. The fragmented (like a modernist experiment) structure of **Cloud Atlas** illustrates and magnifies the driving need to see such a narrative through completion. The novel implies neither straightforward chronology nor consistent perspective:

The novel consists of six chapters not always clearly divided: Chapter One ends mid-sentence, interrupted by Chapter Two, which in turn is interrupted by Chapter Three, and so on, up to Chapter Six, which appears in its entirety all at once. It is then followed by the second half of Chapter Five, which is in turn followed by the second half of Chapter Four, and so on, back to Chapter One. These chapters are also interlinked, as Chapters Two through Six incorporate as a crucial event the discovery of the preceding story; in the second half of the novel, each chapter save the last depicts its protagonist completing the story he or she discovers. (MEZEY, 2011, p. 12).⁶

Mutatis Mutandis, as André Malraux would call true museums, instead of imaginary ones, the art/literature that demands this vast resurrection, especially the one we see in **Cloud**

⁶ For serious critical reception of the novel report to: EVE, 2016; HORTLE, 2016; PICK, 2017; OORT, 2005; SHAW, 2015.

Atlas is not the most easily defined. It is our task, as informed readers, to distinguish the outside of an aquarium. Nonetheless, we are fishes in the aquarium contemplating, elaborating, and theorizing about our life and about our life in the aquarium. To some, a hodge-podge of fate, fatalism, and reincarnation, **Cloud Atlas** again incorporates the evils of bad choices, the cyclical return of those bad choices, until “souls cross ages like clouds cross the skies, ‘tho’ a cloud’s shape not hue nor size don’t stay the same, it’s like a cloud an’ so is a cloud” (MITCHELL, 2004, p. 308).

Responding to the call of literature immersed in collections or of collections saturating literature, the autochthonous, primeval, original inhabitants of one of the places in the novel collects the landscape:

When men’s ships bore vicissitudes to Old Rekohu, as Mr. D’Anoq narrated, but also marvels. During my stowaway’s boyhood, Autua yearned to learn more of these pale peoples from places whose existence, in his grandfather’s time, was the realm of myths. Autua claims his father had been amongst the natives Lt. Boughton’s landing party encountered in Skirmish Bay & spent his infancy hearing the yarn told & retold: --of the “Great Albatross”, paddling through the morning mists; it vividly plumaged, strangely jointed servants who canoed ashore, facing backwards; of the Albatross servants’ gibberish (a bird language?); of theirs smoke breathing; of their heinous violation of that tapu forbidding strangers to touch canoes (doing so curses the vessel & renders it as unseaworthy as if an ax had been taken to it); of the pursuant altercation; of those “shouting staffs” whose magical wrath could kill a man across the beach; & of the bright skirt of ocean-blue, cloud white & blood-red that the servants hoisted aloft a pole before rowing back to the Great Albatross [...]. (MITCHELL, 2004, p. 29).

In his 1435 painting treatise *De Pictura*, Alberti (1972) spoke of the painting as an open window on history. **Cloud Atlas** is an open window on history with a very important emphasis on its framing. Alberti names “frame” this window, with its function of clipping, of discourse. Not only does the frame open up onto history, but it also helps unfold so-called reality; it is what simply allows for history and its fictional, poetic writing to exist. The Albertian painting, the perspective painting that makes the world a scene, a perspective box, proceeds to establish what can be narrated and described as to what happens on the world scene, it is the condition of history. The open window on history, as the collection of stories quoted from the novel, is a window that delimits time. It constitutes something like an “episode”, an elementary unit of history. History supposes the establishment of a framework and framed history presupposes a theater of the world, a frame necessary for history to exist, for something that happens on the world scene to be represented, for the world to be the place of a story. In **Cloud Atlas**, this historical frame is made evident “When [white] men’s ships bore vicissitudes to Old Rekohu”, as cited above.

How, then, to make a picture of what exists without an image, of what cannot be counted or described? Something that is abstract and that has not been put into words yet. The answer is rather uncomplicated: make an imaginary collection of stories as mentioned before for the demands of this art, and it demands vast resurrections, not easily defined. The resurrections in the novel are ours, and in order to distinguish the outside of an aquarium it is preferable not to be fish. I propose the action of taking the object out of the image, of extracting the object from any double relationship is what 21st century literature has been

dedicated to and is still devoted to: lists, inventories, and, in the case of the present article, collections have been used to this end. How, then, to make a picture of something that is without an image, of that which cannot be counted or described, of that which is vanishing, almost formless?

What does an art form mean when it implodes images? In other words, what do 21st century British novels want by imploding images and putting them on lists, inventories, and parodic collections? There are certainly the inexpressible and the cross-overs between the inexpressible and the things that are expressed in language. The contemporary British novel is not a place of consolation, forgetfulness, and betrayal for the faint-hearted scholar still stuck on relations of fidelity or infidelity, of victimization and oppression, of the inexpressible and the expressible. It is where the not representable (even the highly pixelated) bits and pieces of “reality” would come to show themselves. Every item on a list, inventory or collection seem to mitigate the horror of death, of disease, of misery, of existence itself, let alone of mediocrity and of ignorance that surround us. Jacques Lacan would call it the horror of the real. One of the relevant questions, then, would be, how and to what extent does each item on a collection question and explode pedestrian images of a pre-conceived world? Moreover, how to expose what makes history implode, how to do work without transposition or forgetting? How to make the impossible enter thought, the not representable enter representation, absence enter presence? The 21st century British novelists seem to address these questions by using more and more frequently lists, inventories, catalogues, and collections.

References

ALBERTI, Leon Battista. **De pictura, On sculpture**. London: Phaidon, 1972.

ARMSTRONG, Nancy. The Future in and of the Novel. **A Forum on Fiction**, v. 44, n. 1, p. 8-10, Spring 2011.

BAUDRILLARD, Jean. **The system of objects**. Tradução de James Benedict. London: Verso, 1996.

BENJAMIN, Walter. **The Cambridge Introduction to Walter Benjamin**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

BIJON, Béatrice. Voices under Water: Jeanette Winterson's *Oranges Are Not the Only Fruit*. **Études Anglaises**, v. 61, p. 320-329, 2008/3.

BORDO, Susan. When Fictionalized Facts Matter. **The Chronicle of Higher Education**, Washington, May 6, 2012 .

D'ANGELO, Kathleen. To make a novel: The construction of a critical readership in Ian McEwan's *Atonement*. **Studies in the Novel**, v. 41, n. 1, p. 88-105, Spring 2009.

DERRIDA, Jacques. **Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins**. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

D'HOKER, Elke. Confession and Atonement in Contemporary Fiction: J. M. Coetzee, John Banville, and Ian McEwan. **Critique: Studies in Contemporary Fiction**, v. 48, n. 1, p. 31-43, 2006.

EAGLETON, Terry. A beautiful and elusive tale. **The Lancet**, v. 358, p. 3, December 22/29, 2001.

EVE, M. P. "You Have to Keep Track of Your Changes": The Version Variants and Publishing History of David Mitchell's *Cloud Atlas*. **Open Library of Humanities**, v. 2, n. 2, e1, p. 1-34, 2016.

FOER, Jonathan Safran. **Extremely Loud & Incredibly Close**. Boston: Mariner Books, 2005.

FOUCAULT, Michel. **The Order of Things**. New York: Vintage Books, 1994.

FRASER, Ian, Class Experience in McEwan's Atonement. **Critique: Studies in Contemporary Fiction**, v. 54, n. 4, p. 465-477, 2013.

IONESCU, Andrei. A Manifesto Against Failures of Understanding: Ian McEwan's Atonement. **Critique: Studies in Contemporary Fiction**, v. 58, n. 5, p. 600-618, 2017.

JAMES, Henry. **The portrait of a lady**. Nova Iorque: Penguin, 1986.

HABIG, Marion A. O.F.M. The Works of St. Bernadine, **Franciscan Studies**, v. 4, n. 3, September 1944, pp. 229-246

HADDON, Mark. **The Curious Incident of the Dog in the Night-time**. New York: Doubleday, 2003.

HORTLE, Luke. Mitchell's Cloud Atlas and the Queer Posthuman. **Literature Interpretation Theory**, v. 27, n. 4, p. 253-274, 2016.

LACAN, Jacques. **Livre XVI: D'un Autre à l'autre, 1968–1969**. Edição de Jacques-Alain Miller, Paris: Éditions du Seuil, 2006.

LACROIX, Alison L.; MCADAMS, Richard H.; NUSSBAAUM, Martha C. **Fatal Fictions: Crime and Investigation in Law and Literature**. Oxford: Oxford Scholarship Online, 2016.

MANTEL, Hilary. **Bring up the Bodies**. New York: Picador, 2012.

MARGARONIS, Maria. The Anxiety of Authenticity: Writing Historical Fiction at the End of the Twentieth Century. **History Workshop Journal**, n. 65, p. 138-160, Spring 2008.

MATHEWS, Peter. The Impression of a Deeper Darkness: Ian McEwan's *Atonement*. **ESC**, 32.1, p. 147-160, March 2006.

McEwan, Ian. **Atonement**. London: Vintage Books, 2001.

MEZEY, Jason Howard. A Multitude of drops: recursion and globalization in David Mitchell's *Cloud Atlas*. **Modern Language Studies**, v. 40, n. 2, p. 10-37, Winter 2011.

MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Tradução de Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2011.

MAURIÈS Patrick. **Cabinets of Curiosities**. London: Thames & Hudson, 2002.

MITCHELL, David. **Cloud Atlas**. London: Hodder and Stroughton, 2004.

O'HARA, David K. Briony's Being-For: Metafictional Narrative Ethics in Ian McEwan's *Atonement*. **Critique: Studies in Contemporary Fiction**, v. 52, n. 1, p. 74-100, 2011.

PICK, David. Rethinking organization theory: The fold, the rhizome and the seam between organization and the literary. **Organization**, v. 24, n. 6, p. 800-818, 2017.

SHAW, Kristian. Building Cosmopolitan Futures: Global Fragility in the Fiction of David Mitchell. **English Academy Review**, v. 32, n. 1, p. 109-123, 2015.

SU, John J. Fantasies of (Re)Collection: Collecting and Imagination in A. S. Byatt's "Possession: A Romance". **Contemporary Literature**, v. 45, n. 4, p. 684-712, Winter, 2004.

SPIRIDON, Monica. The (meta)narrative paratext: coda as a cunning fictional device. **Neohelicon**, n. 37, p. 53-62, 2010.

SWANN, Marjorie. **Curiosities and Texts: The Culture of Collecting in Early Modern England**. University of Pennsylvania Press, 2001.

VAN OORT, Richard. The Critic as Ethnographer. **New Literary History**, n. 35, p. 651, 2005.

WALLACE, Diana. **The Woman's Historical Novel: British Women Writers, 1900-2000**. New York: Palgrave Macmillan Limited, 2004.

WINTERSON, Jeanette. **Oranges are the Only Fruit**. London: Heinemen, 1985.

Resenhas

FUX, Jacques. Nobel. São Paulo: José Olympio, 2018. 128p.

Darlan Roberto dos Santos*

Em tempos de *fake news*, vislumbrar a questão dos falseamentos pelo viés da literatura pode ser bastante instigador. Esta é a proposta do mineiro Jacques Fux, que, com **Nobel** (editora José Olympio, 2018), chega a sua quinta incursão literária. Desde sua primeira obra, e na esteira de outros autores e declarados mestres inspiradores (tais como Georges Perec e Jorge Luis Borges), o jovem escritor parece ter encontrado, na obnubilação entre o factível e o factóide, o terreno fértil para disseminar sua imaginosa concepção da realidade.

Trata-se de uma trajetória ainda incipiente (mas, já marcada por passos significativos), que conta com a autoficção **Antiterapias** (editora Scriptum, 2012), a qual lhe garantiu o Prêmio São Paulo de Literatura de 2013; **Brochadas: confissões sexuais de um jovem escritor** (editora Rocco, 2015), menção honrosa no Prêmio Cidade de Belo Horizonte, na categoria Romance, e o controverso relato sobre loucos e gênios judeus **Meshugá** (editora José Olympio, 2016). Antes disso, Jacques, que é matemático e pós-doutor em Literatura Comparada, com passagem pela Universidade de Harvard, como pesquisador visitante, lançou a tese acadêmica **Literatura e Matemática: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o OuLiPo** (editora Perspectiva, 2011). Como se percebe, o apreço pelos amálgamas é intrínseco ao autor, assim como a pulsão rumo aos enevoamentos entre ficção e realidade.

Com **Nobel**, Fux conserva a tradição abarcada de seus preceptores, ao falsear verdades – ou, como queiram, conceder

* Faculdade Santa Rita / Faculdade de Direito de Conselheiro Lafaiete. Doutor em Literatura comparada pela UFMG.

veracidade às suas mentiras. A obra segue a linhagem de mesclas e fusões e, como o título sugere, tem, como mote, o prêmio Nobel de Literatura. Jacques Fux é o primeiro brasileiro a receber tal honraria (ao menos, na falseada existência que ele nos traz) e, ao longo do texto, apresenta-nos o seu discurso de agradecimento, que acaba se transformando em um misto de desabafo-confissão-reflexão... e deboche.

Eis aí outra marca da literatura de Fux, capaz de potencializar sua habilidade em revelar “verdades perturbadoras”, (in) convenientemente marcadas por alto teor satírico. Trata-se, inclusive, de uma das principais justificativas para a concessão do Nobel ao brasileiro: “Por ter performado, falsificado e duplicado a narrativa dos escritores canônicos, transformando-a em sua perturbada obra” (FUX, 2018, p. 6), revela a láurea ofertada a Jacques e reproduzida no livro. Se suas lucubrações são perturbadoras ou perturbadas, cabe ao leitor julgar...

O fato é que **Nobel** diverte (e nos convida a refletir), ao apresentar-se como um discurso/relato rico em críticas (ao cânone, à estrutura que sustenta a “grife” do prêmio Nobel, ao machismo no meio erudito, só para citar alguns tomos) e acontecimentos (ou seriam *fake news*?!), que compõem o folclore da mais vasta literatura e de seus grandes representantes. Neste sentido, Fux não está sozinho. Como em seus livros anteriores, a intertextualidade e a menção a célebres intelectuais são abundantes em **Nobel**. Borges, Gabriel García Márquez, Vargas Llosa e Coetzee, entre tantos outros, são revisitados (e nunca poupados) pela escrita mordaz do autor, que dispensa a parcimônia, até mesmo ao falar de si mesmo. Há, afinal, um quê de Rousseau em Fux:

Todo escritor é pedante, insolente, arrogante, vaidoso.
Essa é sua essência. E, mesmo que ela seja velada, não
há como escondê-la. Permitam-me, portanto, expor,

escancarar e assolar o lado obtuso, clandestino, furtivo e maldito — mas essencial para a criação — da nossa casta de escritores. Se a função da arte é desvelar a alma, as vicissitudes e a experiência humana, eu vos ofereço o seu âmago”. (FUX, 2018, p. 10)

Deste modo, ainda nas primeiras páginas de **Nobel**, ele promete desvelar – a si mesmo e a seus pares. E assim o faz, alertando, porém, que é um dos “grandes invencionistas” (FUX, 2018, p. 92). Portanto, crer na veracidade de suas palavras está fora de cogitação. Podemos, entretanto, confiar na voracidade de sua ironia (o que, convenhamos, acaba sendo bem mais interessante).

Com efeito, não há que se buscar exatidão ou autenticidade nas “confissões” do narrador; nem nas peripécias relatadas acerca de si mesmo, tampouco nos episódios envolvendo outros escritores (muitos deles, seus “colegas”, vencedores do prêmio Nobel). Então, relevemos (ou, relativizemos) as conquistas amorosas, afetos e ojerizas proferidos pelo discursante. O próprio adianta-se em sua defesa:

Tenho consciência de que, em breve, acusações de assédio, misoginia, plágio, e também feminismo, ostracismo, falta de lirismo, serão endereçadas a mim. Ficções serão subvertidas para falarem da minha privacidade e da minha ignorância. Confesso: eu e todos os meus personagens somos culpados. Há sangue em minhas mãos. Mas eu me escondo na autoridade que agora a Academia me confere. (FUX, 2018, p. 27)

Perspicaz em seu texto, irônico em seu estilo, entremeando fatos e devaneios, Jacques prontamente lembra que seus maiores álibis são o sarcasmo e o falseamento: “Aqui faço colocações miseráveis, falsas e canalhas” (FUX, 2018, p. 57). Logo, o que imprime originalidade ao pronunciamento do laureado

é justamente a intermitência entre as mentiras verídicas e as verdades falseadas. Ademais, a tônica de sua nova empreitada literária reforça o estilo do autor mineiro e seu repertório, catalisando várias questões por ele exploradas anteriormente (como a cultura judaica, o encantamento pelas mulheres e o fascínio pela loucura – além, é claro, da paixão pela Literatura).

A certa altura de seu discurso, o narrador menciona Osamu Dazai, o “poeta do desespero”: “o samurai do alcoolismo, do vício em narcóticos e dos muitos casos e surubas extraconjugais conseguiu se matar em 1948 — após quatro tentativas. Sim, colegas, foram quatro tentativas” (FUX, 2018, p. 62). Sobre Dazai, Jacques prossegue: “toda a sua produção foi uma longa nota de suicídio” (FUX, 2018, p. 62).

Porquanto, analogamente, tal como o escritor japonês, que, como analisa Fux, repercutiu em todas as suas publicações a obsessão pela morte, fazendo delas uma espécie de “ode ao autoextermínio”, o mineiro mantém-se fiel ao propósito assinalado desde sua estreia no mundo das letras, de “invencionar”, indiscriminada e despudoradamente. Após fabular a própria infância, as conquistas amorosas e a vida de notáveis e “loucos” intelectuais, Jacques chega ao ápice, celebrando o recebimento de seu Nobel.

Toda essa jornada, deliciosamente coroada com o galardão da Academia sueca, remete-nos a Jorge Luis Borges (ironicamente, nunca agraciado com o Nobel), segundo o qual os escritores sempre compõem a mesma história, sob diferentes nuances, prevalecendo, no entanto, o talento para fazerem isso repetidas vezes, mitificando seu próprio fazer literário. Se assim for, Jacques Fux ratifica, com seu mais recente livro, a vocação para falsear, mesclar pitorescas narrativas a instigantes reflexões.

Seu intuito talvez seja apenas entreter-se (e nos entreter) com a arte de fingir: “Também não pretendo redigir nenhum ensaio crítico sobre uma suposta Literatura Mundial, *World Literature*, *Weltliteratur*. Pro inferno com ela! Só estou aqui para me divertir. Para aproveitar este momento único” (FUX, 2018, p. 67). Sendo assim, e guiando-nos pelo trecho da Eneida, de Virgílio, inscrito na medalha do Nobel de Literatura (“Aos inventores das artes graciosas que a vida embelezam”), pode ser que exista, de fato, verossimilhança na destinação do prêmio a Jacques Fux – ao menos, em seu delirante universo (pseudo) ficcional.

Recebido em: 24/09/2020 // Aceito em: 6/12/2020

Juliano Garcia Pessanha, o motorista do acostamento

PESSANHA, Juliano Garcia. **Recusa do não-lugar**. São Paulo: Ubu Editora, 2018. 192 p.

Suelen Ariane Campiolo Trevizan*

A condição marginal pode ter diversas causas, como a classe social, o gênero, a etnia, a orientação sexual, a região de origem, o posicionamento político etc. O caso de Juliano Garcia Pessanha (São Paulo, 1962) é curioso nesse aspecto, pois, mesmo não pertencendo a nenhum grupo minoritário, ele segue “no acostamento” (*apud* FERNANDES, 2020, p. 506), como Evandro Affonso Ferreira tão bem sintetizou sua trajetória. Tendo estreado há mais de vinte anos, com **Sabedoria do nunca** (1999), Pessanha pode ser considerado um veterano. Desde então, publicou **Ignorância do sempre** (2000); **Certeza do agora** (2002); **Instabilidade perpétua** (2009); **Testemunho transiente** (2015), que reúne os quatro primeiros títulos; e **Recusa do não-lugar** (2018). Seu trabalho já foi mencionado em estudos panorâmicos como **Literatura brasileira hoje** (2004), de Manuel da Costa Pinto, e **Mutações da literatura do século XXI** (2016), de Leyla Perrone-Moisés, no entanto, permanece quase desconhecido do grande público. Não espanta, portanto, que sua principal luta seja contra o não-lugar, questão explicitada no título de seu livro mais recente.

É preciso deixar claro em que consiste esse “não-lugar”, que vai além da falta de visibilidade social. Toda a literatura

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada do programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Bolsista CAPES. <https://orcid.org/0000-0001-6601-6070>.

pessaniana se funda sobre uma mesma questão: como é possível nascer do lado de dentro? Em outras palavras, como a maioria consegue vestir tão naturalmente identidades pré-determinadas (essa vida conformada é o que ele chama de “lado de dentro”), sem se surpreender com a erupção do acontecimento? Diante da pergunta filosófica “como algo pode ser, em vez de não ser?”, alguns apelam para explicações científicas, que elencam causas até certo ponto, mas nunca atingem o primeiro elo da cadeia; outros preferem as respostas absolutas das religiões, que colocam a vontade divina no princípio de tudo; muitos simplesmente evitam a pergunta; e uns poucos se mantêm em estado de perplexidade. Esses últimos, por não conseguirem se firmar em qualquer certeza, vivem na condição de exilados não importa onde estejam – esse é o não-lugar.

Em **Sabedoria do nunca**, Pessanha retratou personagens que, sofrendo com essa condição marginal de nível existencial, desejavam se instalar na zona da estabilidade, onde a angústia não seria a regra. Para isso, copiavam os gestos dos que pareciam seguros de si e acabavam por se autofalsear. A partir de **Ignorância do sempre**, esses excluídos, guiados por filósofos da negatividade como Martin Heidegger, Maurice Blanchot, Emmanuel Levinas e outros, passaram a transvalorar sua falta em mérito. Por não pertencerem à ordem social que medeia as diferenças e massifica as experiências, esses indivíduos se julgavam os mais capazes de criticar e, quiçá, abalar o lado de dentro. A posição intermediária referida como fenda ou umbral, que avalia a inserção (o dentro) a partir da exclusão (o fora), tem sido a perspectiva predominante dessa escrita até **Instabilidade perpétua**.

Apesar de manter uma estrutura semelhante à dos outros

livros – uma coleção de textos médios e curtos, em prosa ou verso, majoritariamente ensaísticos e calcados no testemunho –, **Recusa do não-lugar** surpreende os leitores antigos por não só abandonar a apologia do fora como criticá-la duramente. Pessanha atribui essa virada aos estudos sobre a esferologia de Peter Sloterdijk, tema de pesquisa no seu doutorado em Filosofia. Em tempos de guinadas reacionárias, vale destacar que reavaliar os méritos da filosofia da negatividade não significa aderir ao positivismo. São principalmente os pressupostos, mais do que os procedimentos, que se modificam.

Sloterdijk, em diálogo com ideias do psicanalista inglês Donald Winnicott, rejeita a visão heideggeriana de homem como alguém lançado no impessoal. Faz isso ao lembrar que o ser humano “é parido, recebido no mundo e transita de um espaço a outro. No início, sai do calor sonoro da piscina amniótica e da sustentação do íntimo placentário para encontrar o colo e o berço.” (PESSANHA, 2018, p. 44) Sustentação (*holding*) é a palavra-chave desse paradigma, que enfatiza como os indivíduos necessariamente derivam de relações com o outro – o divíduo precede o indivíduo.

Com base nisso, o escritor paulistano passa a compreender que os bem adaptados do dentro, em vez de meros alienados, são aqueles cujo *self* se fortaleceu graças à generosa acolhida de seus aliados. Já os excluídos resultam do desencontro e do abandono. A vida de estranhamento e exílio que esses levam, como efeito colateral, pode aproximá-los da produção literária – Pessanha até tenta romper com Blanchot, mas sua concepção de literatura ainda apresenta traços blanchotianos. Com a virada sloterdijkiana, essa exclusão do mundo deixa de ser considerada a opção mais digna em termos de experiência humana, passando a ser caracterizada como uma “catástrofe”.

Em dado momento, Pessanha compara Sloterdijk a Nietzsche. Para o paulistano, ambos encarnam a figura de “médico da cultura” (PESSANHA, 2018, p. 42) por proporem relações mais sãs com o corpo e com o outro. Embora Sloterdijk seja uma espécie de protagonista de **Recusa do não-lugar**, é Nietzsche quem delinea a moldura da obra, abrindo e fechando o livro. Este narra em primeira pessoa sua chegada desencontrada ao mundo no primeiro texto, “O mundo estranhado: esboço de filosofia fisionômica”. Em vez de hospitalidade, encontra signos dissonantes: “Meu corpo chegou pulsando vitalidade, já o corpo de minha mãe estava armado pelo espantinho de Cristo. Eu o abraçava, mas ele era imóvel e parecia uma cômoda de mármore.” (PESSANHA, 2018, p. 15-16) Em resposta a isso, sua filosofia negou os parâmetros da religião, da moral e da metafísica, na esperança de que esse gesto destruidor abrisse espaço para uma cultura mais sã.

A exemplo de Nietzsche, Pessanha também relata suas próprias recusas, sobretudo em relação a um modelo de pensamento negativo, que o impelia a dizer apenas “não”, sem se aproximar do desejado “sim”. No parágrafo final do último ensaio, “Nascer para dentro no mundo de hoje”, o narrador refere-se a si mesmo como um “recém-chegado às zonas de acessos e praças de alimentação do último homem” (PESSANHA, 2018, p. 165). A expressão “recém-chegado” já frequentava a escrita pessaniana desde **Sabedoria do nunca** para indicar quem olha o mundo pela lente do estranhamento. Já o “último homem” nietzschiano remete ao indivíduo moderno mediano, aquele que, fugindo de quaisquer incômodos, apequena-se. Para reforçar a ironia do termo, ele se vincula a “praças de alimentação”, um símbolo atual de cotidianidade e impessoalidade. Observemos

como essa curta frase explicita um movimento dialético que vem se esboçando ao longo do livro: qual é a síntese possível quando um elemento negativo, o excluído, ganha acesso à positividade?

Essa resposta não está dada em **Recusa do não-lugar**, o que aumenta a curiosidade acerca do próximo título a ser lançado por Pessanha. Esse “contorno de livro intermediário” já foi assinalado por Thiago H. Fernandes na resenha “Uma casa perto da casa dos homens para JP” (2018). O resenhista destaca ainda uma concepção de ficção que se depreende desse projeto, “construída por uma narrativa entre tempos; um presente que forja um passado e faz, enfim, vislumbrar um futuro na trama que se forma entre os textos.” (FERNANDES, 2018, p. 242) Mas que futuro é esse?

O que podemos afirmar por ora é que o narrador pessaliano parecem mais disposto a se comprometer, após ter reconhecido o esgotamento de seu projeto inicial. Ele explicita o desejo de encontrar o outro e de, a partir desse atravessamento, deixar descendência. Isso não significa que agora ele abraça todas as regras mercadológicas e passe a produzir em série e de modo diluído. O paulistano se mostra ciente de que isso não necessariamente levaria a encontros fortes. Como enfatizamos acima, sua concepção de literatura ainda bebe de fonte blanchotiana, por conseguinte, a criação artística exige dele uma relação com a linguagem muito própria, mediada pela ferida e pelo silêncio. O referido compromisso se observa em aspectos mais sutis, extra e intratextuais – por exemplo, na retomada da carreira acadêmica, com a conclusão do doutorado e a intensa participação em eventos, e no crescente interesse por filósofos epocais, como Georg Hegel e Hannah Arendt.

A figura do especialista, quase sempre rechaçada na tetralogia, torna-se ambígua em **Recusa do não-lugar**. Se, por um lado, Pessanha reconhece que o falar especializado é mais valorizado hoje do que a voz da experiência, e até por isso ele teria buscado a titulação acadêmica, por outro, observa que o especialista oferece um risco à literatura. Aqui precisamos seguir com cautela, destacando dois movimentos complementares, mas distintos.

O primeiro, já comentado acima, descreve como o fato de alguns indivíduos terem sido sistematicamente abandonados os aproxima do fazer artístico, isso quando eles não se tornam místicos ou mesmo loucos. O fato de haver qualquer “menino oco” (PESSANHA, 2018, p. 73) revela certas insuficiências do design esferológico vigente, que deveria amparar e não excluir. O segundo movimento é o de perceber que a literatura, apesar de resultar do desencontro, tem o potencial de promover o encontro. Isso é o que Pessanha chama de “paradoxo da exterioridade” (PESSANHA, 2018, p. 41). Em suma, esses dois movimentos combinados levam à percepção de que a literatura, apesar de resultar do desamparo, é capaz de romper esse isolamento e constituir comunidade. Trata-se de um veneno-remédio, como o “soro-antiofídico-Naja” mencionado em **Certeza do agora**.

Assim, percebemos que a obra de Juliano Garcia Pessanha, apesar de se desenvolver à margem, ou justamente por esse motivo, trata de integração – atenção: não confundir com homogeneização. Sua leitura desperta o desejo de cuidar do outro, de participar dessa comunidade respeitando o modo singular como cada um ressoa no mundo. Na divulgação de **Recusa do não-lugar** realizada na Feira Plana, em São Paulo, em março de 2018, um coro de jovens atores performava esse encontro

das diferenças ao ler passagens do livro de modo polifônico. O escritor também estava sobre o palco, mas sentado num canto, junto de algumas caixinhas dos vários remédios que ele toma diariamente. Parecia uma forma de reconhecer que sua vida só era possível graças à sustentação de outrem, mas sem eliminar seu antigo conflito com o aparelho médico.

Essa questão é uma das constantes na obra completa do autor, já que o diagnóstico, esse “ladrão do nome e da morte das pessoas” (PESSANHA, 2018, p. 24), restringe a vida à patologia. O nome da doença precede e delimita qualquer experiência, fazendo esquecer o rosto do homem que sofre – essa imagem aparece na performance sobre Kafka, em **Instabilidade perpétua**, mas também ecoa na incorporação de Nietzsche, em **Recusa do não-lugar**. Conforme se encaminha para o desfecho deste livro, o narrador testemunhal, que se cola a Pessanha, relembra com uma dose de humor autoirônico um diagnóstico que recebera no passado: “O paciente é esquizopata, histriônico, sensitivo, alcoolista de segundo grau e com mania de filosofia. Tem ainda identificação com o poeta Fernando Pessoa.” (PESSANHA, 2018, p. 155) Na sequência, ele diz concordar com a avaliação do médico, mas, o que indica a comicidade do discurso, mostra-se disposto a mudar apenas aquilo que (ainda) não é considerado doença, a tal “mania de filosofia”: “Se eu não podia despedir-me inteiramente dos vazios pessoanos e tornar-me uma espécie de sanduíche com um recheio denso de mundo interior, podia, ao menos, tentar liberar-me da mania de filosofia, uma mania que havia me deixado só, tão só quanto no dia em que cheguei ao mundo.” (PESSANHA, 2018, p. 155)

Trechos como esse sinalizam que devemos avaliar com muito cuidado a virada de Pessanha. Está óbvio que ele não

adentra a positividade triunfante, mas ainda não está claro qual o lugar possível para sua escrita. No momento, o “menino oco” tem apenas um “mobiliariozinho interno” (TREVIZAN, 2018). O humor, tão característico dele, vai preenchendo as lacunas que se abrem conforme o narrador se afasta da retórica negativa. A decisão de se positivar não se converte em convicções, apenas em novas dúvidas. Até mesmo a “mania de filosofia” ele parece ter dificuldade para largar, já que **Recusa do não-lugar** faz referência a mais de cem autores, em sua maioria filósofos. Essas tensões não-resolvidas demonstram a riqueza e a complexidade dessa literatura, que se apresenta sem qualquer convicção num mundo que demanda justamente o contrário, respostas afirmativas e fórmulas de sucesso. Talvez seja por isso que a obra pessaniana encontre dificuldades para sair do acostamento. Ao mesmo tempo, esse olhar humanizado de quem experimentou intimamente o fracasso, semelhante à trajetória de Kafka, parece ser sua maior força.

Referências

FERNANDES, Thiago H. Persistência do não lugar literário: algumas questões com Juliano Garcia Pessanha. **Opiniões: revista dos alunos de literatura brasileira**, São Paulo, n. 16, p. 501-511, jul. 2020.

FERNANDES, Thiago H. Uma casa perto da casa dos homens para JP. **Em tese**, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 238-243, mai./ago. 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PESSANHA, Juliano Garcia. **Recusa do não-lugar**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

PESSANHA, Juliano Garcia. **Testemunho transiente**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PINTO, Manuel da Costa. **Literatura brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2004.

TREVIZAN, Suelen Ariane Campiolo. O olhar do limiar: entrevista com Juliano Garcia Pessanha. **Revista Pessoa**, São Paulo, 13 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.revistapessoa.com/artigo/2612/o-olhar-do-limiar>>. Acesso em: 28 mar. 2019.

Recebido: 29/09/2020 // Aceito em 5/12/2020

TAVARES, Gonçalo Manuel. **Cinco meninos, cinco ratos**.
Porto Alegre: Dublinense, 2019. 224 p.

Rodrigo Medeiros Campos*

Apesar de ainda não figurar entre os autores mais populares no Brasil, o português Gonçalo Manuel Tavares ganha cada vez mais reconhecimento e respeito na cena literária mundial, tendo sido publicado e premiado em dezenas de países. Seu primeiro livro, **O livro da dança**, foi publicado em 2001 e, desde então, Tavares vem construindo uma extensa e apreciada obra que já conta com mais de 35 títulos. Inseridas no romance português contemporâneo, as narrativas de Gonçalo Tavares não se ocupam necessariamente com marcações geográficas ou temporais, de modo que a fluidez do texto não se preocupa com a linearidade dos acontecimentos. A construção de enredos curtos e entrecortados causa estranhamento ao leitor em um primeiro momento, mas captura a sua atenção e o envolve a partir da construção de um cenário ora distópico, ora mitológico, ora onírico.

Seu processo criativo é marcado pela utilização de diferentes gêneros literários, como romances, canções, epopeias, enciclopédias, *bloom books*, poesias, roteiros teatrais, *short movies* e atlas, que tendem a ser distribuídos de forma seriada. Assim, Tavares “organiza” parte de suas publicações em séries, como **O Reino** (que nos conduz, em primeiro momento, a uma reflexão sobre as ações humanas – boas e cruéis –, suas motivações e consequências) e **O Bairro** (que nos remete a uma tentativa de releitura daquilo que é considerado como o “cânone” da literatura mundial). Seguindo essa lógica de produção literária,

* Mestre e doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG. Professor titular do Colégio Santa Maria Minas.

Gonçalo Tavares apresenta uma nova série, que recebeu o título de **Mitologias** e cujos dois primeiros títulos foram recentemente publicados no Brasil pela Editora Dublinense: **A mulher-sem-cabeça e o Homem-do-mau-olhado (2019)** e **Cinco meninos, cinco ratos (2019)**. Trataremos, portanto, deste último título.

Embora seja o segundo livro da série, **Cinco meninos, cinco ratos** pode ser lido de forma independente, sem a necessidade de recorrer ao título publicado anteriormente (**A mulher-sem-cabeça e o Homem-do-mau-olhado**). Apesar de o livro apresentar algumas características típicas de uma epopeia, uma vez que o enredo apresenta um deslocamento constante dos personagens, não nos atrevemos a classificá-lo como tal, visto que há um esvaziamento de sentido formal no que tange aos pontos de chegada e de partida, assim como ao objetivo da caminhada. No enredo, cinco meninos (cinco irmãos) estão perdidos em uma floresta e uma dessas crianças (a pequenina Anastácia) desgarrase do grupo e se perde duplamente (primeiro dos pais, em seguida, dos irmãos). Em uma jornada de encontros e desencontros, os meninos conhecem personagens como O Homem-com-a-boca-aberta, Páparis, Ber-lim, o Avestruz, o Homem-do-mau-olhado, o Caçador, a Avestruz, o Gigante e Moscovo.

O modo de narrar observado em **A-mulher-sem-cabeça e o Homen-do-mau-olhado** e **Cinco meninos, cinco ratos** remete à tradição oral, das contações de histórias, elemento que pode ter motivado Tavares a conceber o título **Mitologias** para esta série. A presença de arquétipos também contribui para tal especulação. É possível identificar em **Cinco meninos, cinco ratos** algumas releituras de situações históricas, como a Revolução Russa, encarnada pelo terrível e violento personagem Moscovo, e a divisão da Alemanha em dois blocos (capitalista e comunista;

ocidental e oriental), observada a partir do personagem Berlim. Percebe-se igualmente a presença de alegorias mais gerais, como a “Máquina da história” e a “Locomotiva do progresso”. Seguindo uma tendência que já o identifica na Literatura, Tavares utiliza referências históricas, políticas e sociais dentro de um simulacro constituído por recursos de linguagem e de narrativa que apontam para o *nonsense*.

Em alguns momentos, essa aparente falta de sentido surge revestida de viés político. Na festa de aniversário de 18 anos de Moscovo, por exemplo, este surge de olhos vendados a empunhar um revólver, devendo executar aleatoriamente alguns de seus convidados – a Revolução Russa também sacrificou uma massa considerável de inocentes. Tais execuções em massa, por sua vez, é um traço histórico recorrente das revoluções. A percepção de um estado de loucura se faz presente em toda a narrativa e muitos personagens flertam com a demência. A personagem Avestruz, completo delírio presente no livro, é, simultaneamente, veloz e voraz, assim como o é o avanço da loucura sobre os personagens, como uma sombra constante e onipresente ao longo dos caminhos percorridos pelos atores de **Cinco meninos, cinco ratos**. O Avestruz é rápido como o curso da História e a ideia de progresso. A velocidade e a onipotência da máquina já havia sido objeto da criação tavariana em **A máquina de Joseph Walser (2010)**, segundo romance da série **O Reino**, em que se pode observar a obsessão pelo progresso a qualquer custo, tendo como consequências um processo de humanização da máquina e de “maquinização” do homem.

Dois símbolos do progresso que estão muito presentes na narrativa assumem o *status* de personagens e causam deslumbramento e temor aos homens. A Locomotiva e a

Velocidade (grafados com iniciais maiúsculas, tal qual os demais personagens, recurso de linguagem que confere a eles uma condição de agentes conscientes) levam os homens à loucura, evidenciada pela incerteza do destino ao qual a Locomotiva conduz e pela vertigem provocada por uma Velocidade tal que escapa à compreensão humana, como ocorre com o próprio “progresso” da humanidade, tão incerto que cobra um alto preço daqueles que a abraçam: a própria sanidade. Após tomar a Locomotiva, símbolo maior da evolução da técnica e do gênio humano, o personagem Berlim passa a usar um mapa como chapéu e uma nova grafia para o seu nome: Ber-lim, assim, dividido, como o fora a sua própria cidade.

Como se a Locomotiva e a Velocidade não bastassem para corromper o juízo dos demais personagens, há ainda a figura do Avestruz, ave gigantesca e feroz capaz de perfurar crânios e devorar cérebros. É dessa forma que o Homem-com-a-boca-aberta é lobotomizado e se torna uma criatura destituída de raciocínio, visão crítica, capacidade cognitiva e, por fim, de sua própria humanidade. A lobotomia praticada pelo Avestruz quando este devora partes de cérebros pode ser entendida como último recurso para o combate à loucura, anulando vontades, pulsões, desejos e individualidades.

As imagens de violência extrema e de sadismo criadas por Tavares em **Cinco meninos, cinco ratos** não são gratuitas. O terror e a crueldade, provocados principalmente por Moscovo (ou seria Stálin?), apesar de aparentemente inverossímeis, constituem tênues representações simbólicas dos horrores produzidos ao longo da História da humanidade. O ritmo quase maníaco dessa narrativa de Gonçalo Manuel Tavares se soma à violência e à loucura para construir um universo no qual as

referências históricas, as alegorias e as idiossincrasias dos personagens servem ao propósito de formação de um plano onírico ao mesmo tempo perturbador e poético, cruel e teatral, distópico e mágico.

Recebido: 30/09/2020 // Aceito em 5/12/2020

Entrevistas

Entrevista com o poeta Carlos Frederico Manes

A poesia brasileira no século XXI: um ofício de resistência

Simone Guerreiro*

Carlos Frederico Manes nasceu no Rio de Janeiro em 1967, formou-se em Letras pela UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro) em 1990, e em Direito pela UFF (Universidade Federal Fluminense), em 2001. Lançou seu primeiro livro de poesias, **Poemas**, em 2006; em 2012, lançou **Amálgama**, ambos pela editora Ibis Libris, e em 2016 lançou **Viventes de Saturno**, pela editora Circuito. Participou de duas antologias: **Roteiro da Poesia Brasileira – anos 2000**, pela editora Global, e **Poemas Cariocas**, em 2013, pela editora Ibis Libris. Está prestes a lançar mais um livro, **Rupestres** pela editora Urutau. Nesta entrevista exclusiva, o poeta carioca, além de nos falar de seus livros, de suas influências e de seu processo de criação literária, mantém uma interessante reflexão sobre a poesia brasileira. Classificar a poesia de Carlos Frederico Manes não é minha intenção, até por que o autor não deseja classificações, ao falar de suas influências observamos que o amor e a sensibilidade para as artes é de um valor imensurável. Sobre seu trabalho, ele afirma: “*Busco uma interlocução com o tempo em que vivo; com os poetas que me precederam e com aqueles com quem convivo, ainda que os não conheça pessoalmente*”.

* Instituto Superior Anísio Teixeira (ISAT). Doutora em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Possui pós-doutorado pela Universidade Federal Fluminense. Desenvolve estudos sobre temas ligados à leitura, escrita e experiência, direcionando suas investigações para a memória individual e cultural.

Simone Guerreiro: Em “Prelúdio” texto de apresentação de seu livro de estreia **Poemas** você nos diz: “Embora a arte seja, em última instância, um punhado de matéria destinada à dissolução no tempo, é através dela que, ao expressar nossa profundidade, sublimamos a dor e acalentamos ideais de uma existência social, intelectual e, por fim, espiritualmente, superior.” Esta também seria uma definição de poesia? O que seria poesia para Carlos Frederico Manes?

Carlos Frederico Manes: Não é propriamente uma definição, mas uma visão das artes em geral, e da poesia em particular, como uma espécie de lenitivo para as nossas dores. Sempre tive interesse em espiritualidade e esoterismo e, naquela época, eu nutria certo entusiasmo por uma concepção de Mondrian, provavelmente influenciado pela Teosofia de Helena Blavatsky, segundo a qual a arte se tornaria desnecessária após a humanidade alcançar um determinado estágio de evolução espiritual. Quanto a mim, nunca tive a preocupação de fixar uma definição de poesia. O que posso dizer a esse respeito é que encaro a poesia sob um aspecto individual e coletivo: no primeiro, é forma de investigação e de expressão da subjetividade; no segundo, junto minha voz à de T. S. Eliot, quando afirmou, ao falar sobre Dante, que o poeta é aquele que faz uma viagem para além do senso comum e depois volta para relatar o que viu a seus concidadãos. Assim, a poesia seria, simultaneamente, preventivo e antídoto contra as banalidades da vida. E esse aspecto coletivo não implica engajamento ideológico, panfletário. Acho que Mário Faustino estava certo, quando disse que a grande poesia, independentemente de sua temática, é sempre politicamente engajada, na medida em que

colabora para a formação espiritual e intelectual de um povo. De um ponto de vista mais formal, fico com a conhecida fórmula de Pound, *Dichten = condensare*. Poesia é linguagem carregada de significado, em um grau máximo.

Simone Guerreiro: Você acha que os leitores de poemas na atualidade se circunscrevem a um público mais específico, de poetas ou críticos? Onde estão os leitores de poesia na sociedade contemporânea? Para quem o poeta escreve?

Carlos Frederico Manes: Creio que não será exagero dizer que, em todas as épocas e países (pelo menos no universo ocidental), o público de poesia sempre foi, essencialmente, restrito, pois sua fruição requer uma capacidade de introspecção, e um prazer em estar só, que não atrai a todos. No caso brasileiro, até inícios do século XX a situação era ainda mais dramática, dado o enorme índice de analfabetismo. Hoje, sem dúvida, há mais leitores, embora ainda seja um número pequeno, se levarmos em consideração a população brasileira como um todo. No Brasil de hoje, esses leitores, me parece, em boa parte se circunscrevem aos círculos universitários das Humanidades, o que não é de se estranhar, já que, em termos acadêmicos, os cursos de Letras são a “casa” natural dos poetas. Mas esta é uma situação que considero ainda longe do ideal. Gostaria muito de que a poesia fosse lida e apreciada por qualquer pessoa, independentemente de sua formação profissional ou acadêmica, como ocorre com a música. Afinal, a poesia também é expressão universal de nossa humanidade. Se o romance, como o conhecemos e concebemos, é uma criação europeia, a poesia está presente em praticamente todas as civilizações de todas as épocas.

Simone Guerreiro: Pensemos numa imagem: “O poeta sentado à mesa, sozinho, em silêncio, diante de uma folha de papel em branco.” Esta imagem lhe parece antiquada?

Carlos Frederico Manes: Essa é uma pergunta interessante, pois já ouvi poetas jovens referirem-se a essa mesma imagem como obsoleta, ou mesmo artificial. Talvez para eles a imagem remeta a uma espécie de aristocracia intelectual, que não desejam para si mesmos. Ou talvez indique, simplesmente, alguma dificuldade que tenham em ficar a sós, imersos em seus próprios pensamentos. Afinal, a era em que vivemos, dos avanços na informática, é também uma era fortemente narcísica, em que a exposição nas redes sociais é tudo, e as gerações de poetas mais jovens com certeza são mais suscetíveis a isso. Para mim, no entanto, a imagem permanece atual, e não vejo nenhum problema nisso. O processo de criação artística requer, sempre, um certo grau de retiro para dentro de si. Lembro-me de ter lido que, numa daquelas festas louquíssimas, na Londres dos anos 60, em que estavam presentes os Rolling Stones, Keith Richards, no meio da confusão, levantou-se e foi para dentro de um quarto. Pouco tempo depois, ele voltava com uma música. E a surdez de Beethoven, a despeito da imensa frustração que lhe causou, em termos de convívio social, não o impediu de produzir grandes obras-primas. Nas artes plásticas, exemplos não faltam: Iberê Camargo, na velhice, declarou que tinha a impressão de ter passado a vida inteira olhando para uma tela, pintando. Francisco Brennand e Georgia O’Keeffe criaram verdadeiras cidadelas, nas quais viviam inteiramente voltados a seus processos criativos. Vê-se, portanto, que, de forma simbólica ou não, o artista tem que saber habitar a solidão e debater-se com o vazio, que, no

caso da poesia, é representado pela folha em branco.

Simone Guerreiro: Como é seu processo de criação literária?

Carlos Frederico Manes: Meu processo de criação é bastante errático; não tenho nenhum tipo de “ritual” para a escrita, nenhum tipo de disciplina. Há períodos em que escrevo diariamente, e depois passo semanas, até meses, sem escrever absolutamente nada, até que uma sensação estranha de vazio interior, associada a uma ânsia irrefreável de expressar algo ainda inominado, começa a me incomodar, e volto à folha em branco. Mas a solidão é essencial. Assim, prefiro escrever à noite, em silêncio, e sempre na forma manuscrita. Há ocasiões em que alguma coisa da vida concreta, como desconhecidos na rua, ou uma lembrança, ou a emoção causada por uma música, um filme, cai como um raio, e nasce o poema. Talvez seja isso o que se chama “inspiração”. Por outro lado, há também os poemas que são pensados. Algo me causa alguma impressão, intelectualmente, e penso “legal, vou escrever um poema sobre isso”. E há também os poemas que advêm de algo puramente interior, independentemente de estímulos externos. Em todos os casos, no entanto, sempre há muito trabalho. Raramente um poema sai em sua forma definitiva. Em geral, a princípio escrevo uma massa de palavras, meio disforme, fruto de impulsos inconscientes, e depois vou desbastando-a, fazendo supressões e acréscimos, até que o poema atinja uma forma que considere definitiva. Drummond já dizia ser o poema uma conjunção de emoção e inteligência. Às vezes, um artigo ou uma preposição fazem toda a diferença no ritmo do verso. O

mesmo vale para a pontuação. É preciso dar atenção a todos os detalhes. E há também os momentos de refluxo na criatividade, de momentânea esterilidade, em que as ideias ou os lampejos de inspiração simplesmente não ocorrem. Quando isso acontece, sigo um conselho de Walter Benjamin: começo a reler textos anteriores, ainda não publicados, buscando melhorá-los. Essa forma de “aquecimento” sempre funciona.

Simone Guerreiro: O bom escritor tem que ser um bom leitor? Qual a sua formação como leitor?

Carlos Frederico Manes: Em arte, ninguém cria a partir do nada. Há sempre influências em jogo, quer o artista tenha ou não consciência disso. Com a poesia não poderia ser diferente. Quanto mais leituras, mais o poeta será senhor de sua arte, na medida em que irá incorporar, à sua própria sensibilidade, procedimentos de linguagem levados a efeito por outros poetas. Armando Freitas Filho, que exerceu e exerce influência sobre poetas mais jovens, é leitor atento e confesso admirador de Drummond. Drummond, por sua vez, foi muito influenciado por Manuel Bandeira. E Bandeira, por fim, foi arguto leitor da lírica portuguesa, em particular de Antônio Nobre. Comigo, o caso mais recente de incorporação estética foi com relação à poética de Gonçalo M. Tavares. Fiquei vivamente impressionado com os poemas dele, reunidos no volume *I*, e no épico **Uma viagem à Índia**, e algum tempo depois fiz alguns poemas influenciados por aquela linguagem, tão diferente da minha. Para mim, como poeta, um dos maiores prazeres que tenho é conhecer outras linguagens, cada uma com sua característica, seu temperamento.

Quanto às leituras literárias, não se trata apenas de ler

poesia. Pound já dizia (e eu concordo com ele), que a boa prosa é sempre instrutiva para o poeta, e com aquela peculiar mistura de entusiasmo com autoridade que o caracterizava, recomendava a leitura de Stendhal e de Flaubert, por exemplo. Com isso, ele pretendia que a linguagem poética se aproximasse mais da linguagem falada, sem adorno nem afetação. No Brasil, dispomos de um conjunto exuberante de grandes prosadores. Em meu caso, os autores que mais fizeram a minha cabeça foram Graciliano Ramos (especialmente o de **São Bernardo e Angústia**), Machado de Assis e Clarice Lispector, sendo esses dois as minhas leituras favoritas em prosa de língua portuguesa. Mas o primeiro prosador que realmente fez minha cabeça foi Hermann Hesse. A leitura de **Demian, O lobo da estepe**, e dos contos reunidos em **Sonho de uma flauta**, na adolescência, foi crucial para meu amadurecimento, não apenas como artista, mas, principalmente, como homem.

Além do texto literário, toda forma de leitura, de vivência, pode ser útil ao desenvolvimento do poeta. W. H. Auden apreciava livros de mineralogia. Jacques Roubaud é matemático. Gottfried Benn era médico, assim como William Carlos Williams e Jorge de Lima, e o exercício de sua profissão teve notável influência sobre sua obra poética. O mesmo se pode afirmar quanto a Joaquim Cardozo, que era engenheiro civil. Essa variedade na formação intelectual, parece-me, é fundamental para o desenvolvimento da arte poética.

Na minha formação, foram importantes os autores que compõem a nossa tradição modernista: Drummond, Bandeira, Cabral; depois Gullar e Quintana. Com os dois primeiros sinto uma afinidade, em termos estéticos e de temperamento. João Cabral, para mim, foi um grande aprendizado no que diz respeito

à estruturação do poema e do livro. E com todos, aprendi a lição que talvez seja a mais importante: contenção de linguagem. O verdadeiro lirismo é sentimento sob controle. Mesmo em poetas mais discursivos e com imagética exuberante, como Roberto Piva, pode-se notar esse mesmo pulso forte segurando as rédeas da linguagem. Mas o primeiro poeta que me impressionou, quando eu tinha dezesseis anos e comecei a escrever poesia, foi Mário de Andrade. **Pauliceia Desvairada** foi a leitura que, para mim, abriu caminho para todas as outras. E depois houve também Mário Faustino, que me causou uma impressão muito forte, não apenas como poeta, mas como crítico. Acho que **Poesia-Experiência**, que reúne seus principais textos, escritos no *Jornal do Brasil*, é leitura fundamental para todo poeta. Li também a vanguarda dos anos 50 e 60: o Concretismo, o Poema-Processo e a Poesia-Práxis. Até hoje me lembro com muito carinho da descoberta dessas vanguardas, na minha adolescência, em uma biblioteca de bairro. Foi uma época em que eu curti também todo tipo de autor doido: Lautréamont e Rimbaud, Mallarmé, os surrealistas franceses, e os beatniks, sem esquecer William Blake, Nerval e Baudelaire, Cummings e Khlébnikov.

Simone Guerreiro: Você nos fala de vários autores que são importantes para a sua formação. Destacarei um autor, Carlos Drummond de Andrade. Em seu livro **Viventes de Saturno** podemos perceber, em alguns de seus poemas, elementos que remetem à densidade de um gaucherismo drummondiano, como exemplo, temos o poema *O Duplo*:

Eu, que tantas vezes
declinei de alumbramentos
sob a curva da noite, trocaria de alma
como se troca de roupa.

Trocaria a água turva
por outra, efusiva e opulenta,
derramando-me no que a vida oferta
de mais selvagem.
Depois vestiria a alma original.
Novamente me faria opaco,
e em paz cumpriria
o sono dos tímidos.

É possível esta comparação? Ou, talvez, esta comparação lhe traz algum desconforto?

Carlos Frederico Manes: Em um nível existencial, creio que sim. Desde cedo, acompanha-me uma sensação estranha de deslocamento, de não pertencimento a lugar algum. O que não implica incapacidade de adaptação para as exigências da vida. No Brasil tornou-se comum a concepção do poeta como alguém que se coloca sempre às margens das demandas do cotidiano, o que é apenas romantismo diluído. Do ponto de vista estético, porém, a comparação não se sustenta. Diante de Drummond, considero-me um mero aprendiz, e seria pretencioso, de minha parte, comparar-me a ele. Não tenho dúvidas de que Drummond é o poeta central do Brasil moderno, e sua influência ainda se fará sentir durante muitos anos. E em um contexto mais amplo, o da poesia moderna de língua portuguesa, ele e Fernando Pessoa são para mim as figuras maiores, e a influência de ambos só não foi maior na literatura ocidental devido a um certo insulamento cultural de nosso idioma.

Simone Guerreiro: Falando mais um pouco sobre suas influências, alguns de seus poemas dialogam com grandes artistas como: Cy Twombly, John Cage, Mahler, Chema Madoz entre outros. De que modo esses artistas atuaram em sua formação

intelectual e em seu trabalho literário?

Carlos Frederico Manes: Dentre esses, creio que o único a exercer uma influência concreta foi Mahler. Sua concepção da sinfonia, como um veículo para a expressão das mais variadas expressões humanas, desde a mais grotesca até a mais sublime, deixou-me bastante entusiasmado, e passei a adotá-la, na medida de minhas possibilidades, na estruturação de meus livros. John Cage é um caso particular, porque, dentre os grandes compositores do século XX, foi o único que tive o prazer de assistir ao vivo, na sala Cecília Meireles, no Rio. A sala estava praticamente vazia e, depois do concerto, fui até os bastidores para encontrá-lo. Muito timidamente, troquei umas poucas palavras e cumprimentei-o. Os poemas que fiz sobre ele e sobre os demais que você citou foram homenagens a artistas cujas linguagens me causaram algum tipo de impacto, ou alguma forma de estranhamento. Conheci a pintura de Cy Twombly numa Bienal de São Paulo, e a fotografia de Chema Madoz, numa exposição no CCBB do Rio, ocasião em que também conheci a obra extraordinária de Farnese de Andrade. Além de leituras literárias e extraliterárias, o trânsito por outras manifestações artísticas é fundamental para o poeta aprofundar o diálogo com seu tempo e desenvolver a sua própria sensibilidade, a sua própria linguagem.

Simone Guerreiro: Seu último livro, **Rupestres**, a ser lançado brevemente, é um passeio pelo concretismo. Ele segue a linha ortodoxa dos paulistas que lançaram o movimento? O que você tem a dizer da utilização dos elementos visuais na sua poesia?

Carlos Frederico Manes: Quando descobri a poesia

concreta, e as vanguardas que a ela se seguiram, notadamente as obras de Wladimir Dias-Pino e de Affonso Ávila, percebi que estava diante de algo realmente novo, revolucionário mesmo. Alguns procedimentos adotados pelo grupo de São Paulo já haviam sido utilizados por outros poetas anteriormente, como Mallarmé e Cummings, e até mesmo Gerard Manley Hopkins. Mas ao grupo Noigandres coube a primazia da sistematização de uma nova forma de fazer poesia. Além disso, gosto muito de artes plásticas, especialmente do abstracionismo formal, e de experimentos musicais, como os de Ryoji Ikeda e Thierry de Mey. Este livro foi uma tentativa de incorporar a liberdade trazida por essas vanguardas à minha própria linguagem.

Simone Guerreiro: Quais os motivos que o levaram a tornar-se poeta?

Carlos Frederico Manes: Na verdade tornei-me poeta por acidente. Desde criança, meu intuito era o de me tornar músico. Queria muito aprender a tocar violino, mas como naquela época, início dos anos 70, não havia instrumentos a um preço acessível para famílias de classe média mais baixa, como a minha, tive que abrir mão desse sonho. Mas continuei ouvindo bastante música. Meu interesse por literatura era ainda uma coisa muito difusa. Em geral gostava muito dos textos infanto-juvenis. Livros como **Calunga**, e **O caso da borboleta Atíria**, ambos de Lúcia Machado de Almeida, marcaram muito o meu imaginário de criança. Também gostava dos textos postos no início de cada capítulo dos livros didáticos. Lembro-me bem de que o primeiro poema que me impressionou foi de Cecília Meireles, o “Romance LIII ou Das Palavras Aéreas”, integrante

do **Romanceiro da Inconfidência**. Ainda hoje, esse poema me surpreende. Sempre que o leio, imediatamente me transporto para aquela velha sala de aula. Era uma época em que, por mais estranho que possa parecer, meus heróis eram compositores e cientistas: Mozart e Gauss; Chopin e Wagner; Darwin e Einstein, eram alguns dos nomes que povoavam meu imaginário, e até início do Ensino Médio, tinha intenção de enveredar pela área de ciências Biológicas, ou mesmo de Exatas.

Ironicamente, foi a própria música que me levou à poesia. Eu conhecia, apenas de nome, Schoenberg e seus discípulos Alban Berg e Anton Webern, que formaram o que se convencionou chamar Segunda Escola de Viena. Numa noite, ouvindo um programa de música erudita na rádio JB, ouvi as *Três peças para orquestra*, de Berg; alguns dias depois, a *Suite, op. 29*, de Schoenberg. Para um garoto habituado ao mundo estritamente tonal, não apenas no âmbito da música chamada erudita, mas também no do rock e da MPB, foi uma revelação e um choque. Gravei ambas em fita cassete, e ficava ouvindo várias vezes seguidas, a princípio sem entender muito bem. Dei-me conta de que eu estava conhecendo um outro universo musical. Na verdade, eu estava abrindo as portas da arte moderna. Fiquei tão impressionado que, movido pela curiosidade, passei não apenas a ouvir outros compositores contemporâneos, mas também a procurar expressões artísticas correspondentes àquela experimentação em outras linguagens artísticas: primeiro nas artes plásticas, que me levaram ao cinema; por último, na literatura. Foi quando, já no Ensino Médio, cheguei a Mário de Andrade. Depois a Oswald e, finalmente, a Drummond, Bandeira. Embora eu não tivesse me tornado músico, o desejo de expressar-me artisticamente não havia cessado. Comecei a

escrever poemas. Mostrei os primeiros a meu professor de língua portuguesa, na época, e ele me incentivou bastante, dizendo que eu deveria continuar, coisa que me deixou muito feliz. Nunca mais parei de escrever. E hoje, por fim, já com uma situação economicamente mais favorável, comecei a estudar violino.

Recebido em: 24/09/2020//Aceito em 21/11/2020

“Por um poeta sem rótulo de difícil, não emocional e sério”: uma conversa com Inez Cabral*

Edneia Rodrigues Ribeiro*

Como conquistar novos leitores para a poesia de João Cabral de Melo Neto? De que maneira a imagem de poeta difícil e racional interferiu na recepção da sua obra? A presente entrevista parte dessas e de outras inquietações que levam Inez Cabral a desejar que a obra do pai-poeta – “figura mítica, ensinado nas escolas e adotado nas provas de literatura do vestibular, mas depois esquecido e nunca mais lido a não ser por quem fizesse letras” (CABRAL, 2016, p. 07) – seja cada vez mais conhecida, lida e amada.

No ano em que se comemora o centenário de nascimento de um dos maiores poetas da língua portuguesa, Inez Cabral, na condição de organizadora de publicações póstumas e de antologias importantes, avalia a recepção da obra de João Cabral, após 20 anos do falecimento do poeta. Além de demonstrar o cuidado para difundir a obra do pai, ela conta sobre dificuldades de se trabalhar como cineasta, no Brasil; comenta sobre o seu projeto de filmar **Auto do frade** (1984) e descreve a emoção sentida ao ler um poema inédito em sua homenagem – “Nenhuma filha no mundo”.

A poesia de João Cabral caracteriza-se por evitar derramamentos líricos e confissões íntimas. São raras as referências aos familiares na sua obra, exceto algumas dedicatórias de livros e de poemas. Esse traço se mantém em seus textos inéditos descobertos durante pesquisa, realizada entre

* Entrevista realizada em agosto de 2020, por e-mail.

** Instituto Federal de Educação do Norte de Minas Gerais (IFNMG) – Campus Montes Claros. Professora de Literatura no IFNMG. Doutora em Letras-Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7070-7912>.

2016 e 2018, para escrita da tese de doutoramento de minha autoria – **Um Museu de duas faces: poesia de circunstância em João Cabral de Melo Neto** – defendida, em abril de 2019, no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), sob a orientação do professor e poeta Sérgio Alcides.

O espólio documental de João Cabral, doado por seus familiares para o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa, tem muito a oferecer aos estudiosos de sua obra. Durante essa pesquisa, foram identificados e transcritos os seguintes documentos que não constam na obra completa¹ ou em outros livros de João Cabral: uma conferência de 29 laudas datilografadas, “A poesia brasileira”, “escrita no Recife, em 1954, mas nunca publicada”, conforme anotações do próprio autor; cerca de 30 textos curtos, identificados como artigos de jornal e programas de rádio; mais de 50 poemas inéditos e outros dispersos. Parte desse material integra as seções de Inéditos e Dispersos da **Poesia completa de João Cabral** (2020), organizada por Antonio Carlos Secchin, com a minha colaboração.

Entre esses poemas inéditos, “Nenhuma filha no mundo” diferencia-se ao trazer elementos da esfera privada. Ele se refere a Inez Cabral, que havia aparecido, por meio da imagem da filha, Dandara, homenageada pelo avô-poeta na plaquete **Ilustrações para fotografia de Dandara** (2011):

D., nesta fotografia
reviajo vinte e cinco anos:
regresso a tua mãe menina
em Barcelona, aos dois anos.
(MELO NETO, 2011, p. 15)

¹ Para esta pesquisa foram utilizadas as edições de 1986, 1994, 2008 e 2014.

No inédito, a lembrança da menina Inez, na Espanha, cruza-se à figura da mãe dedicada, fazendo rebentar a emoção do poeta diante da maternidade da própria filha:

Nenhuma filha no mundo
mereceu um tal poema.
Não sei de amor de mãe
que chegasse a essa forma extrema.

Não é você de hoje em dia
tua compostura sevilhana,
miúda, rebelde e tudo
que há de Sevilha a Triana.

É você quando não era
você quando não ainda
você coisa recém-criada
milagre da vida e da rotina.

Não sei de quem no mundo
em que o amor materno
se tenha mostrado bastante,
autossuficiente, completo.²

A seguir, apresentamos o *fac-símile* do inédito “Nenhuma filha no mundo”. O original pertence ao espólio documental de João Cabral de Melo Neto, sob os cuidados do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa³.

2 MELO NETO, João Cabral. “Nenhuma filha no mundo”. In: Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB), Seção *Produção Intelectual*, “Pasta poemas”. s.d.

3 Registro meus agradecimentos aos representantes legais de João Cabral de Melo Neto, Agência Riff e Editora Alfaguara, pela autorização para uso da imagem de manuscrito inédito neste trabalho.

Edneia Ribeiro: Na antologia **A literatura como turismo** (2016), o leitor pode visualizar detalhes sobre a vida do homem, do diplomata e do poeta João Cabral de Melo Neto. A seleção de poemas sobre lugares onde ele viveu e por onde viajou e os relatos de autoria da organizadora revelam como a vida itinerante influenciou a criação da obra cabralina. De que maneira a passagem por diversos países interferiu também na vida do homem João Cabral e da sua família?

Inez Cabral: Ele disse numa entrevista, que se não tivesse sido diplomata, sua poesia seria diferente. O que eu senti também, é que ele era menos patriarca do que seus irmãos e contemporâneos nordestinos, sobretudo com as filhas mulheres. Mas talvez já fosse assim antes, não sei, porque não era nascida.

Edneia Ribeiro: O João Cabral – pai e o avô – aparece ao longo dessa antologia nos textos escritos por você. Há relatos inusitados sobre o período em que você e a sua irmã, Isabel, ficaram sob os cuidados dele, em Brasília, no início dos anos 1960, entre os quais se destaca o episódio em que ele roda as lojas da cidade – alvoroçada com a renúncia de Jânio Quadros – a fim de comprar uma merendeira nova para acalentar a sua irmã. Que outros gestos do pai João Cabral foram marcantes durante essa fase?

Inez Cabral: Ele me ensinou a fritar ovo e fazer arroz, suas especialidades culinárias, eu diria as únicas, pois ficamos sem empregada e minha mãe estava no Rio de Janeiro. Não aguentou a secura de Brasília. Ele detestava dirigir e foi obrigado a me levar à escola todo dia, não existiam ainda ônibus na cidade.

Tinha que acordar cedo também, o que ele detestava. O carro era hidramático, o que tornava a viagem ainda mais divertida para mim e infernal para ele, pois não dominava o carro que morria de dois em dois minutos. Às vezes, ele me dava dinheiro para comprar gibis ou ir ao cinema, para que eu matasse aula.

Edneia Ribeiro: Na nota preliminar de **A literatura como turismo**, você descreve como sua missão: “tornar seus poemas mais lidos e mostrar facetas menos conhecidas de sua obra”. Quais seriam essas facetas e como elas comparecem em outros livros dele organizados por você?

Inez Cabral: Sempre tive a intenção de tirar dele esse rótulo de difícil, não emocional e sério, que afasta as pessoas menos intelectuais, que aprenderam sobre ele na escola. Espero ter conseguido, pelo menos em parte.

Edneia Ribeiro: Em 2007, foi publicada outra importante antologia - **João Cabral de Melo Neto – O artista inconfessável**. Da ideia concebida por você originou-se uma coletânea, com mais de 50 poemas, que pode ser considerada uma espécie de autobiografia poética de João Cabral. Como explicar esta aparente contradição: a presença de tantos elementos associados ao próprio autor em uma obra, supostamente, alheia à subjetividade?

Inez Cabral: A editora Alfaguara tinha acabado de incluí-lo em seu *cast* e a ideia era montar uma antologia diferente. Eu já tinha esse propósito de torná-lo mais “humano”, e mostrar aos leitores que ele também tinha uma vida. Daí surgiu a ideia.

Adoro essa antologia. Ela nos mostra um pouco de como João Cabral e seus contemporâneos cresceram nos engenhos e depois no Recife. Acho que essa contradição vem de críticos que deram mais importância à forma do que ao conteúdo. Talvez isso explique.

Edneia Ribeiro: Na obra publicada, seu pai homenageou muitos literatos e artistas, alguns amigos, como Vinicius de Moraes, Rubem Braga e Marques Rebelo, por exemplo. O mesmo não se observa em relação aos familiares, que contam com raras menções, geralmente em dedicatórias de livros: “A meu pai e minha mãe”, em **Pedra do sono** (1942); “A meus irmãos”, em **A escola das facas** (1980); “Aos meus filhos”, em **Auto do frade** (1984). Entre os poemas inéditos, o distanciamento de temáticas de cunho mais intimista é mantido. Uma das poucas exceções é o poema “Nenhuma filha no mundo”, com o qual você é homenageada. Como se sentiu ao tomar conhecimento desse manuscrito? É possível associá-lo a alguma situação ou fato específico?

Inez Cabral: Ele não gostava de falar na família em entrevistas. Só respondia a perguntas sobre o seu trabalho. Acredito que foi a mesma intenção ao não publicar esses poemas. Os poemas sobre a Dandara (minha filha e primeira neta) ele mandou para mim, talvez porque quando meu irmão caçula, João que é meu afilhado, nasceu, fiz um caderno com um texto e fotos dele para meu pai. Imagino que tenha querido retribuir.

Fiquei emocionada com esse poema que eu também não conhecia. Quando você me falou dele, achei que poderia ser para a minha irmã, mas quando o li, vi que era comigo mesmo. Minha

irmã nunca foi rebelde e contestadora. E adorei saber do carinho que sentia por mim. Ele não era de demonstrar seus sentimentos. Na adolescência nos afastamos um pouco, porque ele sempre preferiu crianças a adolescentes, e talvez porque eu desse mais trabalho. Algumas pessoas me contavam que ele me achava a menina mais bonita e inteligente do mundo. Ele nunca me disse isso. Adorava me fazer dizer o que eu pensava, por causa da minha espontaneidade e língua bastante ferina, quando o que eu achava da pessoa combinava com a opinião dele. Minha mãe ficava maluca com isso. Uma vez, tentou fazer com que eu respondesse a uma carta que ele tinha recebido, com mentiras e manipulações a meu respeito. Era uma carta de alguém bem conhecido, minha mãe breiou. Eu ia adorar. Mas acho ótimo estar mais contida hoje em dia.

Edneia Ribeiro: Auto do frade (1984) assemelha-se, em certos aspectos, a **Morte e vida severina** (1956), cuja adaptação para o teatro e o cinema pode ter contribuído para que se tornasse o livro mais conhecido de João Cabral. Na condição de cineasta, você já pensou em produzir um filme baseado em o **Auto do frade**?

Inez Cabral: O Auto do frade foi encomenda minha. Passei a infância ouvindo ele dizer que se tivesse um filho cineasta adoraria fazer esse auto para ele. Como fui fazer cinema, cobre dele, que tentou escapulir dizendo que não sabia escrever roteiros. Eu lhe disse que escrevesse um poema, eu o adaptaria para o cinema. O roteiro está pronto desde os anos 80, mas não se tem talento para tudo, né? Consegui colocá-lo na Lei Rouanet, foi aprovado algumas vezes, mas não nasci para ser

vendedora. Daí desisti. Não tinha um grande atrativo comercial, não era um filme convencional, e dele não participavam atores globais. Cansei de dar murro em ponta de faca, quando ele me aconselhou a deixar o cinema, porque não queria fazer filmes comerciais, os que pagam, e cinema arte é coisa de milionário. (Em suas palavras), ele me disse para escrever. Demorei anos para seguir seu conselho. O peso do sobrenome não deixava. E não sou poeta.

Edneia Ribeiro: Você também foi responsável por organizar duas publicações póstumas – **Notas para uma possível A casa de farinha** (2013) e **Ilustrações para fotografias de Dandara** (2011). A plaquete de 2011 revela o afeto do avô-poeta que, mesmo em gesto intimista, não se descuida do seu fazer literário. Além de Dandara, outros familiares foram homenageados com esse tipo de mimo? Há material semelhante a esse sob os cuidados da família?

Inez Cabral: Fiquei assombrada e emocionada quando ele chegou um dia para mim, já quase cego e me deu um fichário escolar verde, velho e gasto pelo tempo e me disse: – Trabalhei nessa ideia alguns anos, mas não acabei. Vê se presta para alguma coisa (!!!!)

Caí das nuvens. Pela primeira vez, senti que ele me levava a sério. Ele morreu pouco tempo depois, e passou um ano ou dois para que eu tivesse coragem de me debruçar nesse trabalho. Quando o li e decifrei, senti um pouco como se visse as rodas dentadas de seu cérebro ao fazer um trabalho. Como o texto estava uma bagunça, tentei ordená-lo no meu ponto de vista que é o cinema, para mostrar ao mundo uma radiografia de sua

criatividade. E o propus para a editora, que acatou minha ideia.

Quanto aos poemas sobre a Dandara, achei que por serem inéditos, e manuscritos, seus leitores mereciam conhecê-los. E neles está a única citação a mim, que pensava que tinha feito. Por isso fiquei tão feliz quando você descobriu o outro. Cheguei a ver dois poemas que fez para o João, o caçula, e para o Roberto, meu sobrinho mais velho. Mas infelizmente se perderam, procurei e nunca mais achei.

Edneia Ribeiro: Ainda na nota preliminar de **A literatura como turismo**, você descreve certo incômodo ao perceber que João Cabral era um nome conhecido, mas pouco lido. No ano em que se comemora o Centenário de nascimento, como você avalia a recepção da poesia de João Cabral? Que ações podem contribuir para a difusão da sua obra principalmente entre os leitores comuns?

Inez Cabral: Acho que os jovens hoje em dia estão gostando mais de poesia. Acho também, que devagar, a passos de formiguinha, estou conseguindo torná-lo mais acessível e menos assustador. Soube de um garoto, num boteco perto de minha casa, O Beco do Rato, que apresentou um poema dele em rap. Não ouvi, mas amei saber.

Edneia Ribeiro: Com o lançamento de **O que vem ao caso** (2018), você lembra que o sobrenome Cabral de Melo também lhe pertence na escrita. Conforme narrado no livro, o seu pai havia lhe aconselhado a se dedicar à escrita. Embora seja o primeiro livro publicado, há trabalhos anteriores? Planeja escrever e publicar outros?

Inez Cabral: Pois é, esse foi um trauma que tive que superar. Mas a maturidade traz isso, não é? Esse livro não foi programado como livro. Nasceu de textos que postava no Facebook, numa época em que estava bastante deprimida, tentando fazer um balanço de minha vida e meu aprendizado. Comecei a pensar no assunto depois das inúmeras curtidas e de amigos que me perguntavam quando o livro seria publicado. Espero publicar outros, mas minha especialidade são textos curtos, o romance me assusta. Tenho alguns contos, mas estou dando um tempo, o isolamento social me deixou vazia. Apesar de meu pai dizer que a inspiração não vale nada, o que vale é o trabalho, acho que nisso sou diferente, preciso trabalhar a partir da inspiração. E essa inspiração me vem das pessoas e personagens com quem cruzo pela rua, de um brilho numa folha, em coisas assim. A última coisa que escrevi foi sobre uma barata agonizante com quem me deparei no meu banheiro, depois de dedetizar a casa. E neste isolamento, tenho apenas a vista da janela e a companhia do meu cachorro. Mas isso também vai passar. Quanto a textos anteriores, até surgiram, mas o trauma do meu sobrenome me impediu de guardá-los. Ficaram apenas os roteiros que sobreviveram, espalhados por aí.

Edneia Ribeiro: Mesmo retratando experiências de vida da própria autora, **O que vem ao caso** é narrado na 3ª. pessoa do discurso. Essa característica pode ser entendida como uma tentativa de separar a autora da narradora?

Inez Cabral: O recurso de escrever na terceira pessoa foi para me distanciar do assunto tratado e conseguir ver com mais precisão os acontecimentos. Como meu pai, não sou muito adepta a derramamentos inúteis e crises de autocomiseração.

Edneia Ribeiro: No capítulo 42, há um relato curioso envolvendo um exemplar da HQ **Asterix e Obelix** que você leva para casa nas férias de Natal, após o fim do trimestre em um Internato na Suíça. “O pai, ranzinza, diz que é sublitteratura e perda de tempo”, mas depois acaba se rendendo e passa a comprar e ler os novos números de **Asterix**, com frequência. Nesse mesmo capítulo, a autoridade do pai é contestada por você, quando ele tenta lhe desencorajar a ler **Le Bateau ivre**, de Rimbaud. Qual foi o papel de um pai-poeta na sua formação como leitora?

Inez Cabral: Ele era assim mesmo. Mas convenhamos que Astérix era irresistível. Não é? Quanto ao episódio do Bateau Ivre, essa era a minha relação com ele na adolescência. Ele sempre me indicou leituras, assim como a meus irmãos, com ênfase nos romances históricos. Acho que ele os lia durante a adolescência. Mas, ao mesmo tempo, que indicava, praticava comigo psicologia reversa, porque sabia que eu era, e ainda sou extremamente reativa. Minha primeira reação é sempre “não”. Quando disse que eu não ia entender, queria implicitamente que eu lesse, mas só descobri isso muitos anos depois.

Ele indicava livros, mas nunca se opôs a que eu lesse o que me desse na telha. No máximo debochava, se fosse um best-seller. Nunca me indicou poesia. Apenas, já adulta, me deu uma coleção de Jacques Prévert.

Edneia Ribeiro: Sobre os inéditos, descobertos recentemente na Fundação Casa de Rui Barbosa, você tem alguma hipótese para o fato de terem permanecido desconhecidos

por tanto tempo? Que razões teriam levado João Cabral a não publicá-los? O que representou para você saber da existência desse material?

Inez Cabral: Talvez, porque achasse que não estavam prontos, ou por serem confessionais demais, não sei. Talvez, porque fossem escritos depois de **Museu de tudo** (1975), que, segundo ele, é seu único livro de poemas avulsos. Todos os outros têm uma preocupação com forma, estrutura ou conteúdo. Fiquei feliz e emocionada, adorei. Acho que seu trabalho de garimpagem foi sensacional.

Recebido: 10/10/2020 // Aceito em 10/12/2020